

GERALDINE A. JOHNSON

RÖNESANS SANATI

KÜLTÜR KİTAPLIĞI 123

DOST

KÜLTÜR KİTAPLIĞI: 123

D

Geraldine A. Johnson

Oxford Üniversitesi'nde sanat tarihi dersleri veren Geraldine A. Johnson, Rönesans sanatı ve Barok sanat üzerine yaptığı çalışmalarla tanınmaktadır.

Johnson, Geraldine A.
Rönesans Sanatı
ISBN 978-975-298-480-6 / Türkçesi: Fisun Demir
Aralık 2013, Ankara, 174 sayfa
Kültür Kitaplığı: 123; Sanat: 16

RÖNESANS SANATI

Geraldine A. Johnson

DOST

ISBN 978-975-298-480-6

Renaissance Art
Geraldine A. Johnson

Türkçesi, Fisun Demir

Teknik hazırlık, Mehmet Dirican

Baskı, Pelin Ofset Ltd. Şti.; İvedik Organize Sanayi Bölgesi,
Matbaacılar Sitesi 588. Sokak no: 28-30 Yenimahalle / Ankara
Tel: (0.312) 395 25 80-81 • Faks: (0.312) 395 25 84

Dost Kitabevi Yayınları
Paris Cad. No: 76/7, Kavaklıdere 06680 Ankara
Tel: (0.312) 435 93 70 • Faks: (0.312) 435 79 02
www.dostyayinevi.com • bilgi@dostyayinevi.com

İÇİNDEKİLER

Rönesans insanım Chris'e

TEŞEKKÜR

Bu kitabın planlanması ve yazılması sırasındaki yardımları için Christ Church Oxford'daki "öğrencilerime" ve özellikle Oxford Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'ndeki meslektaşlarıma teşekkür ediyorum: Martin Kemp, Marius Kwint, Gavin Parkinson, Katerina Reed-Tsocha, Linda Whiteley, Vicky Brown, Nicola Henderson ve Laura Iliffe. Oxford'daki Modern Tarih Fakültesi ve Sackler Library de, en az Oxford University Press'teki editörlerim Marsha Filion ve Katharine Reeve ile benim kitabımı hazırlayan Alyson Lacewing kadar bu kitabın tamamlanmasında vazgeçilmez bir rol oynamışlardır. Oxford'daki yüksek lisans öğrencilerim, belki de bilmeden, burada yer verdiğim düşüncelerime maruz kaldılar, ki onlara burada teşekkür ediyorum.

Her konuda bilgili ve harikulade ebeveynlerim R. Stanley ile Ursula Gustorf Johnson, her zaman bana örnek oldular. Bu kitabın durumunda, Rönesans sanatı konusundaki derin bilgileri ve anlayışlarıyla elyazmasını ilk kez okuyup belli başlı illüstrasyonları incelikle tedarik eden de onlardı. Hem uzak hem de yakın ailem ve dostlarım, bu kitabın hazırlanması sürecinde beni candan destekledi-

ler. Gregoire, Kristine ve Kristof Johnson; Doris ve Hans Schmeling; Peter, Judy, Sarah ve Jane Martin; Tania String'e özellikle müteşekkirim. Son olmakla birlikte en az diğerleri kadar önemli, mükemmel eşim Chris Martin, sevgi ve cesaret vermekle kalmayıp, metin için tam oluşmamış son fikirlerimi sabırla dinlediği ve metnin yazılması sırasında yüksek enerjili atıştırmalıkları her daim hazırda tuttuğu için bu kitabı tamamlamamda kesinlikle vazgeçilmez bir yere sahiptir. 21. yüzyılın gerçek bir Rönesans insanı olan kendisine bu küçük kitabı adıyorum *con tantissimo amore.*

I. Bölüm

GİRİŞ: KİMİN RÖNESANS'I? KİMİN SANATI? RÖNESANS DÖNEMİNDE "SANAT"

Yıl 1768. Johann Wolfgang von Goethe –o zamanlar basit bir hukuk öğrencisi olsa da kısa sürede Almanya'nın en ünlü şair-filozofu olacaktır– Dresden'in yeni sanat müzesinden içeri adım attığında gördüklerini şöyle tarif eder:

> (...) Hâkim olan yoğun sessizlik, Tanrı'nın Evi'ne girdiğinizde hissettiğinize benzeyen, ağırbaşlı ve eşi görülmedik bir izlenim yaratıyordu ve bu, sanatın kutsal amaçlarıyla kutsanmış bu mekânda, en az onları barındıran mabet kadar hayranlık nesnesi olan sergideki süslere bakarken, daha da derinleşiyordu.

Goethe'nin hayran kalmış olduğu eserlerden biri, 1754 yılında Dresden'in hâkimi Saksonya elektörü III. August'un getirttiği, bugün Noel kartlarından, afişlerden ve resmin iki tombul çocuk meleğiyle bezenmiş diğer ıvır zıvırlardan aşina olduğumuz, Raffaello'nun *Sistina Madonnası*'ydı *(bkz. Resim 1)*. Goethe için Dresden resim galerisinin huzurlu atmos-



1. Raffaello Sanzio, *Sistina Madonnası*, kanvas üzerine yağlıboya, y. 1512-14.

ferinde bu eserleri görmek, yarı kutsal sanatsal dehaların estetik kalıtları olarak resimlere tapınan dinsel bir deneyimden farksızdı. Bugün de, Raffaello gibi Rönesans ustalarının, sanat müzelerinin mabedi andıran ortamlarında sergilenen resimlerine, heykellerine ve çizimlerine hayranlık dolu bakışlarımızı gezdirirken, onları hâlâ estetik tapınmaya, mistik bir görsel bakışa layık nesneler olarak değerlendiriyoruz.

Oysa *Sistina Madonnası*'nın asıl 16. yüzyıl izleyicileri, dini, sanattan zevk almanın basit bir yolu olarak görmüyor, onun yerine, bu tür resimleri gerçek dinsel ritüeller bağlamında değerlendiriyorlardı. *Sistina Madonnası*, Goethe'nin, ya da hatta bugün bizim anladığımız anlamda, bir sanat eseri değildi. Aslında, o, her şeyden önce, çok özel ritüel amaçlarla yüklü, dua etmeye yönelik bir tasvirdi. Yani bir altar panosuydu.

Altar panosunu sanat biçimi ya da tür olarak ikinci bölümde ele alacağız. Ama şimdilik bu eserler bizim gözlerimize ne kadar tanıdık gelirse gelsin, onları Rönesans döneminin izleyicilerinin gördüğü gibi "göremeyeceğimizi" kavramak çok önemlidir. "Sanat" kavramının kendisi de, 15. ve 16. yüzyıl izleyicilerinin "dönem gözüyle" değerlendirilmelidir. İleride göreceğimiz gibi, bugün sanat başyapıtı olarak müzelerde sergilenen ya da turistik rehberlerde tanıtılan Rönesans sanatçılarının pek çok resmi, heykeli ve çizimi, ilk başta sadece, daha doğrusu öncelikle, estetik terimlerle değerlendirilmek yerine, dikkatle seçilmiş ikonografileriyle saygı duyulan ve hâlâ varlığını sürdüren geleneklerden türemiş kutsal ya da dindışı olarak tanımlanan, işlevsel nesneler olarak görülüyordu. Modern "Sanat" (büyük harfle) kavramının –sanatçının statüsünü

yaratıcı deha olarak gören, sanat nesnelerinin tam değerine ulaşmada zanaatkârlıktansa orijinalliğin, sanat eserini değerlendirmede estetik ölçütün dikkate alınmasının önemini yansıtan diğer kavramlarla birlikte– ortaya çıkmaya başladığı zaman da, tam olarak Rönesans dönemidir; bu konuları aşağıda kısaca, ilerleyen bölümlerin bazılarında da ayrıntılarıyla ele alacağız.

Rönesans dönemini yeniden düşünürken

Ancak sadece "Sanat" terimi değil bizim dikkatle üzerinde durmamızı gerektiren. Aslına bakılırsa, bu kitabın adının ilk bölümünü oluşturan "Rönesans", ilk bakışta beklenebileceğinden daha karmaşık gibi gelebilir. Rönesans sözcük olarak "yeniden doğuş" anlamına gelmekle birlikte, genellikle çok çeşitli alanlarda daha genel olarak yeniden canlanma ve yenilenme ile ilişkilendiriliyor. Bundan dolayı örneğin 1920'lerde New York City'nin Afrikalı-Amerikalı toplumunda, sanat, müzik, dans ve edebiyat alanındaki yeşermeyi, canlanmayı tanımlarken "Harlem Rönesansı"ndan bahsedebiliyoruz; Benjamin Franklin'den Apple'ın Steve Jobs'una kadar herkes, çok yönlü ilgileri ve yaratıcı fikirleri sayesinde Rönesans insanı olarak tanımlanıyor.

Ama eğer bu kavramı metaforik olarak değil de, tarihsel olarak kullanmak istiyorsak, bunun ilk kez ne zaman ve nerede geçtiğini sorgulamamız gerekir. Sözcüğün değilse de kavramın izlerinin 14. yüzyıl İtalya'sına ve hümanizmin yükselişine kadar sürülebileceğinde bilginlerce uzlaşıya varılmıştır. Bu dönemde Petrarca ve Boccaccio gibi yazarlar,

uzun zamandır ölü olan bu uygarlıkların dillerini ve düşünce geleneklerini yeniden yaşatma isteğiyle, Antik Yunan ve Roma'nın Klasik dünyasına duyulan özlemi dile getirmeye başlamışlardı. 16. yüzyılın ortasında ressam ve sanat tarihçisi Giorgio Vasari, sadece Klasik Çağ'ın sanatsal standartlarında ve yazınsal örneklerindeki yeniden canlanmaya gönderme yapmak için değil, günün sanatını daha yakın tarihli Ortaçağ geçmişinden ayırmak için de "Rönesans" sözcüğünün İtalyan değişkesi *rinascita*'yı kullanmıştı. Bir başka deyişle Vasari için "yeniden doğuş" sadece Antik Yunan ve Roma'nın görsel kültürünü yeniden yaşatmakla değil, Rönesans sanatını, onun sözde "karanlık" ve korkunç öncüllerinden ayırmakla da ilgiliydi. Aslına bakılacak olursa tarihsel bakımdan kendi farkındalığının, kendisini ve kendi zamanının kültürünü hem yakın hem de uzak geçmişinkinden bir biçimde farklı ve ayrıcalıklı olarak görmenin bu anlamı, Rönesans hümanizminin en önemli özelliğidir belki de.

19. yüzyılın ortasından itibaren Jacob Burckhardt gibi tarihçiler, kendiliğinin farkında ve (kendiliğinin çok daha fazla farkında) günümüz modern dünyasının doğrudan öncülü olan ayrıcalıklı bir tarihsel dönem olarak Rönesans kavramını yaygınlaştırdılar. Etkili kitabı *The Civilization of the Renaissance in Italy*'de (1860) *[İtalya'da Rönesans Uygarlığı]*, Rönesans fikrini, çok yönlü "evrensel insanlar"ın Klasik geçmişi, bilim, sanat ve siyaset gibi çeşitli alanlarda yeni aydınlanma çağını yaratmak için bilinçli bir esin kaynağı olarak kullanmak üzere araştırdığı bir dönem olarak açıkça vurgulayan da yine Burckhardt'tı – bu konuyu, Rönesans'ın sanat edimlerinde antik modellerin kullanılmasının ve doğa-

nın yakından gözlemlenmesinin oynadığı rolü araştırırken, kitabın dördüncü bölümünde ele alacağız. Burckhardtçı *uomo universale* olarak ideal "Rönesans insanı" kavramını da, bu dönemin türü olarak bireysel portre sanatının gelişmesini araştırırken beşinci bölümde yeniden inceleyeceğiz. Bu arada görsel sanatlar alanında Rönesans *kadınları*'nın rolüne ve konumuna ise altıncı bölümde yer vereceğiz.

Peki ama Rönesans yeniden canlanmayı, değişmeyi ve ilerlemeyi yeğleyen bir bilinç sergilemekle, yeni bir bireysellik nosyonu geliştirmekle mi ilgiliydi sadece? Ve gerçekten de Avrupa çapında herkes, sözcük anlamıyla ya da metaforik olarak bir "Rönesans" yaşadı mı? Burckhardt'ın ve çok sayıdaki ardılının bizi aksi yönde ikna etme çabasına karşın, iki sorunun da yanıtı "Hayır"dır. Önce İtalya'da 14. yüzyılda, daha sonra 15. ve 16. yüzyıllarda (kitabın konusu olan zaman dilimi budur) Avrupa çapında faaliyet gösteren küçük bir grup seçkin hümanist bilgin, sanat hamisi, yazar ve sanatçı düşünüldüğünde, o günün yeni entelektüel, sanatsal ve edebi kültürünü yaratırken esinlenme amacıyla Klasik geçmişe dönme yönünde apaçık bir istek vardı. Ama bu dönemde İtalya, Fransa, İspanya, Almanya, İngiltere ve Alçak Ülkeler'de yaşayanların büyük çoğunluğu için hayat pek çok bakımdan eskisinden farklı değildi. O halde diyelim bir İtalyan ipek dokumacısının, bir İngiliz çiftçisinin karısının ya da bir Fransız demircisinin hayatında, inançlarında ve deneyiminde herhangi bir belirgin anlamda ortaya çıkmış bir "Rönesans"tan bahsetmek zordur.

Bunun en büyük istisnası dindir. 16. yüzyılın başına kadar Avrupalı kadın ve erkeğin dinsel hayatı, esasında bölgesel değişiklikler ve vurgu farkı olmakla birlikte, ge-

nel olarak birkaç yüzyıl boyunca pek değişmeden kalan, uzun erimli Ortaçağ ritüellerinin ve geleneklerinin bir devamıydı. Bu durum seçkinler kadar ekonomik ve toplumsal statüsü yüksekçe olmayanlar için de geçerliydi. Ama 16. yüzyılın başında, Martin Luther gibi etkileyici kişilerin önderlik ettiği Protestan Reformu'nun meydan okumaları, Avrupa toplumunun dinsel hayatında ve hayata bakışında bütün düzeylerde kökten bir kırılmanın işaretini verdi. Dolayısıyla "Rönesans sanatı"nın ya da "Rönesans edebiyatı"nın, yeniyi, ilericiyi ve, seçkin sanat hamileriyle ve onların desteklediği sanatçılar ve yazarlarla, özellikle dindışı alanda, sıklıkla Klasik esinler taşıyan tarzları ve konuları bilinçli olarak desteklediği söylenebilir. Ama bu bölgede 16. yüzyılın başına kadar süren yakın geçmişin genel devamlılığı düşünüldüğünde, "Rönesans dini"nden söz etmek zamandizinsel bir hata [anakronistik] olacaktır. Onun yerine, din sorusu üzerine düşünürken, "Geç Ortaçağ" ile "Reform Sonrası" ya da "Erken Modern" kültür arasında bir ayrıma gitmek daha anlamlı olabilir – "Erken Modern" tanımlaması akademisyenlerce, geçtiğimiz onyıllarda 16. ve 18. yüzyıllar arasında uzanan zaman dilimini tanımlamakta kullanılıyor; bu terim, Burckhardt'ın günlerinden bu yana, "Rönesans" sözcüğüne atfedilen çağrışımlar ve varsayımlarla daha az yüklü gibi gelebilir belki de.

Sanat, sanatçılar ve sanat hamileri

Bu dönemde süreğenlik ve değişim arasındaki ilişkiler, 15. ve 16. yüzyıl Avrupa'sında üretilen pek çok

farklı türdeki tasvirlerde ve nesnelerde görülebilmektedir. Bu eserlerin çoğu, günümüz sanat müzelerinde, hatta Goethe'nin 18. yüzyılın sonunda ziyaret ettiği Dresden resim galerisinde yerini bulamamış gibi görünmeyebilir, ama bunların hiçbirinin bu tür mekânlar için üretilmediği de akılda tutulmalıdır. Aslında bunların büyük kısmı, öncelikle en azından tanımın modern anlamında "sanat eseri" olarak görülmemiş olmalıydı. Yani bir sanatçının kişisel inançlarının, duygularının ve deneyimlerinin bir biçimde elle tutulur hale gelmesi olarak anlaşılmamıştı. Onun yerine bunlarda ifade edilmiş olan, onları sipariş eden sanat hamisinin beğenisi, arzuları ve gereksinimleriydi.

Aynı biçimde sanatçılar da geleneksel toplumun, onların ileri görüşlü düşüncelerini ve dehalarını anlayamamalarından ötürü çatı katlarında açlık çeken, toplumdışı, entelektüel asiler değillerdi. Hatta başarılı bir Rönesans sanatçısı, genellikle, lonca olarak bilinen ve çoğunlukla hayli tutucu olan bir ticaret grubunun üyesiydi ya da 16. yüzyılın sonunda, muhtemelen devlet onaylı bir sanat akademisiyle bağlantılıydı; her ikisi de belli bir düzeyde sanat hamisini garanti etmenin yanında, sanatçıya makul bir gelir seviyesi de garantiliyordu. Varlıklı sanat hamilerinin siparişlerini alabilmek için sanatçıların, onların –ki aralarında papalar, prensler, soylular ve varlıklı vatandaşlar kadar belediyeler, loncalar, kardeşlik cemiyetleri ve dinsel tarikatlar da vardı– toplumsal, siyasi ve dinsel beklentilerini karşılayabilmeleri gerekiyordu. Ne var ki son bölümde göreceğimiz gibi, Michelangelo Buonarroti ve Albrecht Dürer gibi az sayıdaki "süperstar"ın durumu, bu dönemde

ortaya çıkmaya başlayan ileri görüşlü, hatta egzantrik deha olarak yeni sanatçı nosyonuna yol vermiştir; Rönesans sanatçılarının büyük çoğunluğu, sanat hamisinin vermek istediği belli bir siparişi tam olarak yerine getirmede yeterince güvenilir, yetenekli ve verimli olacakları düşünüldüğü için başarılı bulunmuştu.

Benzer biçimde Rönesans'ta üretilen nesnelerin ve tasvirlerin büyük kısmı, öncelikle estetik terimlerle, yani tarzlarının ve kompozisyonlarının yanı sıra, biçimsel sanatsal "ilerleme" ve "gelişme" nosyonu çerçevesinde zamandizinsel olarak düzenlenmiş büyük sanat tarihi öyküsüne nasıl dahil olduklarına bakılarak da sanat eseri olarak tanımlanamazdı. Ancak odaların zamandizinsel olarak sanatsal "okullar"a göre düzenlenen, duvarlardaki etiketlerin, genellikle bağlamsal bilgilere ilişkin ayrıntıları dahil etmeyerek, sadece sanatçının adını, eserin adını ve tarihini listeleyen günümüz müzelerinde, Rönesans resim, heykel ve çizimlerinin çoğunun nasıl sergilenmesi gerektiğine karar verirken dikkate alınması gereken şey de bu ölçüttür. Goethe'nin zamanında bile olduğu gibi, müzenin kendisi de, sanat nesnesine kendi estetik nitelikleri dahilinde tapınma becerimizi artırmak –19. yüzyıl bohem entelektüeli Théophile Gautier'nin söylediği gibi "sanat için sanat"ı değerlendirebilmek– amacıyla gereksiz uyaranlardan arınmış ve sessizdir.

Ama Rönesans döneminde durum çok farklıydı. 16. yüzyıl boyunca, küçük bir grup sanat hamisi ve koleksiyoncunun, sanatçının ünü ya da eserin kendi niteliğine dayanan güzelliği ve orijinalliği gibi en azından bizim bugün kısmen tanıyabildiğimiz estetik ölçütlere dayanarak

resimler, heykeller ve çizimler toplamaya ve sergilemeye başlamış olmasına karşın, bu dönemde çok farklı işlevleri karşılayan çok sayıda nesne ve tasvir vardı. Örneğin altar panoları, Missa ayiniyle ilişkilendirilen dinsel ritüellerin yerine getirilmesinde kullanılan standart "araç gereç"in parçasıydı; resimler de büyük sanatsal bir tarzın ya da "el"in anlık izleri olarak korunmak yerine, bitmiş tasvirin üretim sürecine dair bir araç olarak görülüyordu. Kitabın üçüncü bölümünde göreceğimiz gibi, sanatsal beceri, fresklerde, öykülemeci altar panolarında ve resimli elyazmalarında olduğu gibi, okuyucuların ve izleyicilerin tarihsel olayları yorumlamasına, kutsal ve dindışı metinlerin, genel olarak, akılda kalıcı olmasına yönelikti. Halka açık alanlarda sergilenen heykeller, sekizinci bölümde tartışacaklarımız gibi, Kilise'nin ve Devlet'in gücünü ve iktidarını yüceltmeye yarıyordu; dekoratif süslemeler, seramikler, duvar halıları ve demir işleri gibi nesneler ise, ki bunları yedinci bölümde ele alacağız, varlıklı hanelerin ev içi yaşamında kullanılan gündelik eşyalardı.

Elbette bu, Rönesans erkek ve kadınlarının etraflarındaki şeylerin estetik niteliklerine duyarsız oldukları anlamına gelmiyor. Aslında bir sanat hamisi, tam da sanatsal yetenek, yaratıcılık ve güzellik değerli bulunduğu için ünlü bir sanatçıyı işe alabilir ve bir tasvir ya da nesne için diğerinden daha fazla ödeme yapabilirdi. Ne ki pek çok durumda, özellikle 16. yüzyıldan önce, bu tür düşünceler sanatın estetik olmayan işlevleri –ister toplumsal, ister dinsel, ister siyasi, isterse pratik olsun– ya da betimlenen konu ya da ikonografi bakımından ikincil önemdeydi.

Erken 21. yüzyıl izleyicileri olarak 15. ve 16. yüzyıl Avrupa'sından bugüne kalan sanat üretimine dahil olan fiziksel emeği akıldan çıkarmamak bizim için önemlidir. Bugünlerde, biz, sanatçıların, becerileri ve teknik bakımdan yeterliliklerindense, fikirlerinin ve kavramlarının ne kadar yaratıcı, çığır açıcı, hatta olağanüstü olmasıyla değerlendirilmesine alışığız; elektrik, motorlar, endüstriyel boya ve kâğıt, ısı kontrollü fırınlar ve fotoğraf gibi olanakların bulunmadığı eski günlerde, devasa bir kilise duvarına bütün bir fresk dizisi resmetmeyi, masif mermer ya da erimiş bronzdan gerçek boyutlarının üstünde bir heykel çıkarmayı bir yana bırakın, ahşap pano üzerine küçücük bir resim yapmak için bile zorlukların ve fiziksel işgücünün üstesinden gelme gereğinin yanı sıra, ne kadar el becerisinin ve uzmanlığın gerektiği de kolayca akıldan çıkarılabilir.

Michelangelo'nun, kaidesiyle birlikte beş metreyi aşan ünlü Davud heykelinde *(bkz. Resim 34)* kullanılan devasa mermer bloğun Carrara'dan dağın yamacındaki mermer ocağından elle çıkarılmasının ne denli zor olabileceğini hayal edebilirsiniz. Masif bloğun yerinden çıkarıldıktan sonra, zorluklarla Arno Nehri'ne kadar birkaç kilometre taşınması, tekneye aktarılıp nehir yukarı Floransa'ya götürülmesi, ondan sonra da eşek gücünden başka hiçbir şeyin yardımı olmadan heykeltıraşın atölyesine aktarılması gerekmişti. Heykel üzerinde önce başka bir sanatçı çalışmaya başlamıştı, ama onun ve Michelangelo'nun elinde oyma, kazıma ve parlatma işini yapabilecekleri el aletlerinden başka bir şey yoktu. Gün ışığı saatleri dışında yapı-

labilecek şeyler, mum ışığında güvenle yapılabileceklerle sınırlı olmalıydı.

Aynı biçimde sıcak, terli ve çoğunlukla tehlikeli bir süreç olan, gerçek boyutlarda bir bronz figürün döküm işi, Benvenuto Cellini'nin 16. yüzyılın ortasında, Perseus heykelinin üretimiyle ilgili son aşamalara dair tarifiyle bize kadar ulaşmıştır *(bkz. Resim 35):*

> [Kalıbı] yavaş yavaş fırının altına indirdim (…) ve bir sürü bakır külçeyle ve diğer bronz hurdayla doldurdum (…) ve erimeye bıraktım (…) [Ama çok geçmeden] atölye alev aldı, çatının tepemize çökeceğinden korktuk (…) ama [daha sonra] metalin tamamen katılaştığını anladım (…) Bütün o karmaşa sakinleşir gibi olduğunda (…) tam üstümüze yıldırım düşmüş gibi korkunç bir patlamayla birlikte ani bir parlama oldu. (…) Göz kamaştırıcı ışıklar ve gürültü son bulduğunda (…) fırın kapağının ortadan yarıldığını ve bronzun aktığını gördük. [Bunun üzerine] aceleyle (…) iki tıkaç sürdüm. Sonra, metalin olması gerektiği gibi kolay akmadığını görünce, alaşım bileşenlerinin o korkunç ısıyla tükenmiş olduğu anladım. O yüzden kalay-kurşun alaşımından yapılmış tencere, tava, tepsi ne varsa getirttim (…) ve hepsini (…) fırına attım. (…) Derken bir anda kalıbım doldu. Bunu görünce, dizlerimin üstüne çöküp bütün kalbimle Tanrıya şükrettim.

Bu kadar heyecanlı olmasa da, fresk boyamak da, tuğla duvarın üzerine dikkatle sürülmüş ıslak alçı tabakasının üzerine aktarılan ve karton denilen (İtalyanca kalın kâğıt anlamına gelen *cartone*'den) gerçek boyutlardaki çizimle-

ri yapmayı gerektiren yorucu bir işti. Sanatçı, daha sonra, çizdiği konturların içini alçı kurumadan önce boyayla doldurmak zorundaydı. Ayrıca bu işin özenle yapılması gerekiyordu, çünkü boyanın, tıpkı suluboyada olduğu gibi, kapatıcı olmadığı düşünülecek olursa, freskin üzerinden yeni boya geçerek herhangi bir şekilde "düzeltme" imkânı da yoktu. Genellikle yer seviyesinden bir hayli yukarıda, derme çatma bir ahşap iskele üzerinde, elektrikli aydınlatma olmadan, saatlerce elinde fırçayla çalışmaktan dolayı, Michelangelo gibi ünlü bir sanatçının bile, Sistina Şapeli'nin *(bkz. Resim 36)* tavan fresklerini yaparken gözlerine dolan minik boya damlaları bir yana, sırt ve boyun ağrısından dert yanmasında şaşılacak bir şey yok. Michelangelo'nun aldığı devasa siparişi, alçının altında yatar pozisyonda boyadığı rivayet edilse de, aylar boyunca, damla damla akan ıslak boya tabakasının altında durmak zorunda kalmak gerçekten rahatsızlık verici olsa gerek.

Domenico Veneziano'nun *Azize Lucia Altar Panosu* gibi, üzerine geleneksel yumurta bazlı tempera boyanın uygulanabileceği pürüzsüz bir yüzey oluşturmak için beyaz alçıya benzeyen gesso katıyla kaplanmış ahşap pano resimlerinin hazırlanması daha az zor olmakla birlikte hâlâ yüksek düzeyde teknik ustalık gerektiriyordu *(bkz. Resim 3)*. Kuzey Avrupa'dan başlayarak yaygınlık kazanan ve ilk olarak Jan van Eyck gibi sanatçılar tarafından önce pano üzerinde, daha sonra ebatları giderek büyüyen kanvaslarda kullanılan yağlıboya, Tiziano'nun ve atölyesinin 16. yüzyılda üretebildiği kanvasların büyüklüğünde ve sayısında görülebildiği gibi, boyama sürecini ve eğer gerekirse yapılan işin düzeltilmesi işlemini bir bakıma kolaylaştırmıştı

(bkz. Resim 18 ve 23). Ancak yine de fotoğrafların yardımı olmadan hazırlık çizimlerinin yapılması sürecinin ve eğilmeyecek ağacın seçilmesi, kanvasın sarkma yapmayacak şekilde gerilmesi, resmin "yüzeyi"nin elle karıştırılan tempera ve yağlıboyaların pullanıp kabarmasına veya solmasına izin vermeyecek şekilde hazırlanması gibi gerekli becerilerin düzeyinin, bugün kameralara ve hemen yakındaki sanat malzemesi dükkânlarından alınıveren seri üretim malzemelerinin sabit kalitesine güvenen kimilerinin hayal etmekte güçlük çekeceği şeyler.

Sonuç

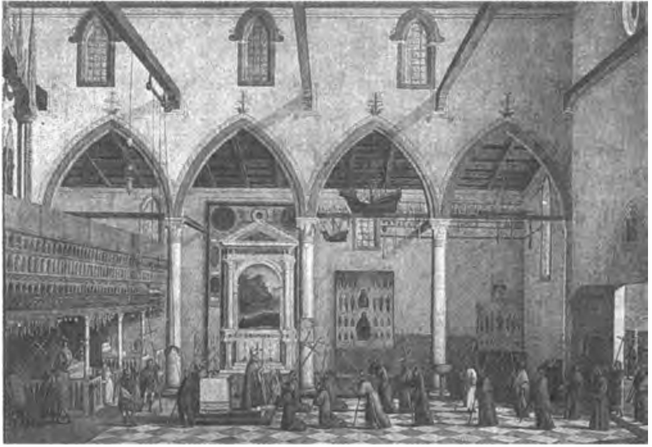
"Sanat" ve sanatçının konumu hakkındaki yeni fikirler bu dönemde gelişmeye başlarken, işlevi ve ikonografisi de dahil olmak üzere bir tasvir ya da nesne üretmekle ilgili bir zanaat, sanat hamisi ve asıl izleyicileri tarafından, sadece değilse de, estetik nitelikleriyle de değerlendirilmiştir. Görsel ve materyal Rönesans kültürü de, geç Ortaçağ döneminin sanatsal gelenekleriyle süreklilik duygusu ve Klasik dünyayla ilişkilendirilen fikirlerin yeniden canlandırılmasıyla yaratıcılığın artırılması arzusu arasında dengeleyici bir edim olmuştur. Bu içsel gerilimlerin büyük kısmı, dönemin belki de en önemli sanat türü olan altar panosunda en iyi biçimde görülebilir, ki ilerleyen bölümün konusu da bu olacaktır.

II. Bölüm

ALTAR PANOSU SANATI

Altar panoları: yeni ve eski

Başrahip Francesco Ottobon, Venedik'teki Sant'Antonio di Castello kilisesinde, rahiplerini vebanın gazabından esirgemesi için Tanrıya yakarırken uyuyakalır. Birden rüyasında erken dönemin onbin Hıristiyan şehidinin, papalık giysilerine bürünmüş Aziz Petrus'tan esirgenme dileyerek, ellerinde haçlarla kiliseye doğru ilerlediğini görür *(bkz. Resim 2)*. Şehitlerin geçidi sona erdiğinde, gizemli bir ses duyar: "Korkma, inancını yitirme, onların [şehitlerin] müdahalesiyle büyük bir tehlikeden esirgeneceksin." Daha sonra, rahiplerinin hiçbiri vebaya yakalanmadığında, Ottobon, yeğenine, şehitlerin müdahalesine duyduğu şükrandan ötürü, pahalı bir mermer çerçevesi olan büyük bir altar siparişi vermesini söyler. Altar panosunun, Vittore Carpaccio tarafından yapılan ana resminde, Kutsal Topraklar'da çarmıha gerilmiş olan bu azizlerin ölümleri tasvir edilmiştir. Başrahip, Carpaccio'dan, Resim 2'de



2. Vittore Carpaccio, *Başrahip Ottobon'un Sant'Antonio di Castello'daki Vecdi,* kanvas üzerine yağlıboya, y. 1515.

görüldüğü gibi, hem 1515 yılında tamamlanan yeni altar panosunun, hem de kendi vecdinin tek bir kompozisyonda betimlendiği bir resim daha yapmasını istemiş olmalı. (Yeni altar panosu, sağdan üçüncü kemerin altına yerleştirilmiştir.)

Kilisenin bu iç görünümünde, kirişe asılmış iki gemi modeli gibi, ettikleri duaların ardından canlarını kurtarmış denizcilerin, şükran duyan adak sahiplerinin sipariş verdiği, *ex-voto* olarak bilinen nesneler de görülmektedir. Tasvirde, kilisenin yan duvarında, iki altar panosu daha görülüyor, ama bunların geçmiş müdahalelere duyulan şükranın mı ifadesi, yoksa ruhlarının gelecekte kurtarılmasına vesile olması için dua edilmesi istenen, sanat

hamilerinin ölüm beklentisiyle yaptıkları dinsel bağışlar mı olduğu belli değil. Özel amaçları ne olursa olsun, üç altar panosunun bağışçısı da, bu eserleri, estetik niteliklerine hayranlıkla bakılması beklenen, durağan, dekoratif tasvirler olarak değil, önlerinde düzenli aralıklarla yapılan Missa ayiniyle ilişkili ritüellere etkin bir biçimde katılmasının beklendiği nesneler olarak düşünmüştü; bu ayinler çoğunlukla sanat hamileri tarafından finanse edilirdi. Bir başka deyişle, bir altar panosu bağışlamak, ebediyete, ya da en azından para tükenene kadar, bir rahibin sizin adınıza tasvirin önünde yaptığı Missa ayini için bağış yapmak anlamına da geliyordu.

Başrahip Ottobon'un vecdinin tasviri, sanat tarihçileri açısından ayrı bir öneme sahiptir, çünkü bu, 15. yüzyıl boyunca altar panolarının işlevinde değilse de, tasarımında meydana gelen bir görsel farklılığı da ortaya koyuyor. Başrahibin yeğeni tarafından 16. yüzyılın başında sipariş edilen altar panosunda, tek bir öykü kanvas üzerine yağlıboya olarak betimlenmiş ve Klasik mimari biçimleri çağrıştıran zarif bir yapıya yerleştirilmişken, muhtemelen 14. yüzyılda ya da 15. yüzyılın başında yapılan daha eski iki altar panosu çarpıcı bir farklılık sergilemektedir. Bu eserlerde, doğal bir manzaranın ortasına yerleştirilmiş, tek bir ana sahneye toplanmış figürler yerine, her biri ayrı bir ahşap panoya, muhtemelen temperayla boyanmış, altın yaldızlı zemin üzerine tam ya da yarım boy kimi kutsal figürler yer alıyordu. Ve daha sonraki altar panolarının çerçevelerinde görülen sütunların, yuvarlak kemerlerin ve üçgen alınlıkların klasik geometrisi yerine, bu iki erken poliptikte (çok panolu olmasından dolayı) figürler ve şekiller, orijinalinde

yapıldıkları kilise gibi Ortaçağ binalarında rastlananlara benzer tek tek sivri kemerlerin altına yerleştirilmişti.

15. yüzyıl boyunca, altar panolarının sadece yapısal niteliği değil, kendi çağdaşları tarafından değerlendirilme biçimi de değişti. Başrahibin resminde görülen iki poliptiğin üretiminde ve sipariş edilmesinde sanatçının yeteneği kuşkusuz önemliydi, ama bu eserlerin sanat hamileri ve izleyicileri, yaldızlamada kullanılan altın varaktan, ya da kutsal figürlerin cüppelerinde kullanılan ve Ortadoğu'dan getirilen lapis lazuli taşının öğütülmesiyle elde edilen, değerli koyu mavi gibi pahalı malzemelerin kullanılmasından da etkilenmiş olmalıydılar. Aslında 15. yüzyılın ortasına gelindiğinde sanat hamisi ile sanatçı arasındaki anlaşmalarda, genellikle pahalı boyaların ya da altının hangi miktarda ve nitelikte olacağı belirtiliyordu. Ama sanatçılar ve sanat hamileri figürlerin daha doğal görünümlü arka planlar üzerine betimlenmesini istedikleri ölçüde, altın yaldızlı arka planlar da eski moda bulunmaya başladı. Figürleri ve arka planları doğaya benzer şekilde resmetmek için gereken yetenek, tarzlara ve kompozisyon bakımından yeniliklere duyulan artan ilgiyle birleştiğinde, ilerici sanat hamilerinin, sanatsal beceri ve yaratıcılığı gerçekte kullanılan malzemelerin ederinden daha fazla ve daha değerli bulmaya başlamasıyla birlikte gittikçe önem kazandı.

15. yüzyıl başından Floransalı mimar, heykeltıraş ve sanat kuramcısı Leon Battista Alberti, malzemeden sanatsal değerlere yönelen bu yavaş değişimi açıkça ifade ediyor:

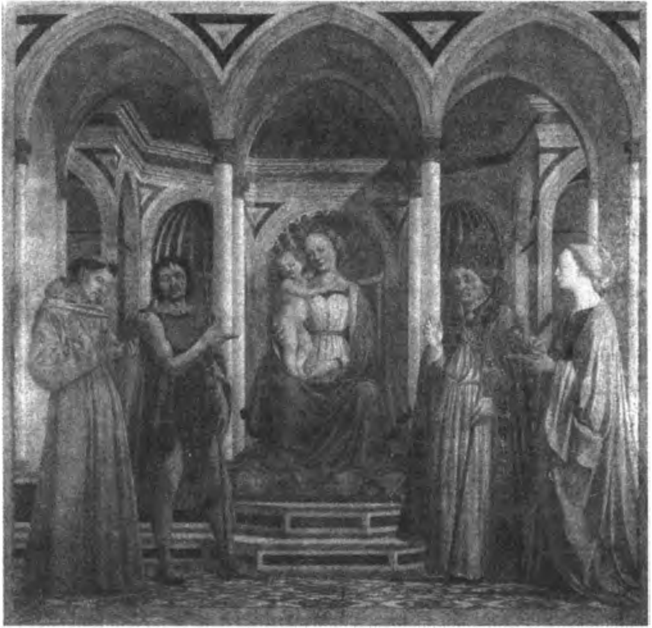
> Resimlerinde, onları görkemli kıldığı zannıyla çok altın kullanan ressamlar var; ben bunu doğru bulmuyorum.

Vergilius'un Dido'su –altın sadağıyla, altın saçları altın bir tokayla tutturulmuş (...) ve atının bütün koşumları altından– resmedilecek olsa bile, hiç altın kullanılmasını istemem; altının ışıltısını düz renklerle resmetmek zanaatkâra daha çok övgü ve hayranlık kazandırır.

Alberti'nin en çok hayran olduğu sanatçılar, "düz renkleri", binaları ve mimari uzamları üç boyutlu bir anlatımda betimlemenin yanında –bunu dördüncü bölümde uzun uzadıya ele alacağız–, sadece doğal dünyayı ve insan anatomisini artan bir incelikle resmetmekte kullanıyorlardı.

İtalya'da altar panosu

Yeni tarzda boyanmış altar panosunun ilgi çekici bir erken örneği, Domenico Veneziano tarafından 1445-7 yıllarında Floransa kilisesi Santa Lucia dei Magnoli için, muhtemelen daha eski, arka planı altın varaklı, çok panolu eserin yerine konması için yapılmış olan panodur *(bkz. Resim 3)*. Kompozisyonun üç bölmeli mimari yapısı eski, kemerli, üç panolu triptikleri çağrıştırsa da, sanatçı, izleyicilere, bizim de içinde bulunduğumuz uzamın bir devamı olarak görülebilen, uzamsal bakımdan bütün, tek bir sahne sunmaya çalışmıştır. Tasvir ile izleyici arasındaki bağlantı, soldan ikinci figürün, yani Vaftizci Yahya'nın, bizi de, kişisel olarak gözlerimizin önünde beliren Madonna ve Çocuk'un yüceltilmesine davet eden dışarı doğru bakışı ve elinin hareketiyle de artırılmıştır.



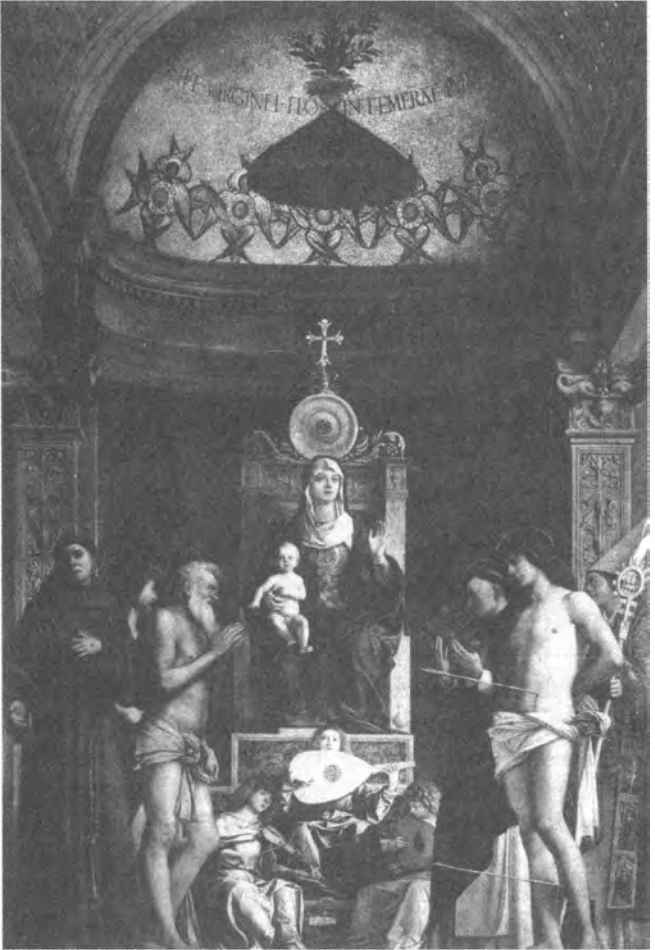
3. Domenico Veneziano, *Azize Lucia Altar Panosu,* pano üzerine tempera, y. 1445-7.

Giovanni Bellini'nin 1478 yılından önce resmedilmiş *San Giobbe Altar Panosu*'nda *(bkz. Resim 4)* betimlediği mimari uzam daha da ikna edicidir. Eser, varlıklı Venedik vatandaşları için bir tür yardım cemiyeti ve sosyal "kulüp" olan Aziz Eyub Kardeşliği'nin (San Giobbe) üyeleri olan sanat hamilerinin toplumsal ve dinsel gereksinimlerini karşılamak üzere sipariş edilmiştir. Bellini, tam bir üç boyutlu şapel olarak görülen, ışıl ışıl yarım kubbeyi betimlemek için

gerçek altın varak yerine, sadece Alberti'nin salık verdiği düz renkleri (*Azize Lucia Altar Panosu*'nda kullanılan mat tempera yerine parlak yağlıboya tercih etmiş olmasına karşın) kullanmıştır. Aslında Bellini bu göz yanılsamasını üretmekte o kadar tutarlı davranmış ki, kompozisyonunun üst kısmında, gizemli kutsal ışıkla aydınlanan, kurgusal şapel ile bizim uzamımız arasında aşağı doğru sarkan, koyu gölgede kalmış gibi görünen bir lamba bile yerleştirmiştir.

Bellini'yi bu yaratıcı tasarımı ortaya koymaya götüren sebeplerden biri, resmin aslında neflerinden birinin duvarında asılı olduğu Venedik kilisesi San Giobbe'nin mimari özelliğinde yatmaktadır. Bir tarafından geçen kanal nedeniyle, kilisenin bu yanında gerçek bir üç boyutlu şapel bulunmuyordu. Ama yine de hiçbir gerçek şapel, sanatçının, sanat hamilerinin dünyasını altar panosunun bu denli başarıyla temsil edilen görsel dünyasıyla ilişkilendirmesine olanak tanımazdı. Burada, bizim kendi uzamımızın kesintisiz bir eklentisiymiş gibi görünen göksel ortaya çıkışta, Madonna'yı, elini ağırbaşlı bir tavırla kaldırarak altarın önünde toplanan bağışçıları kutsarken görüyoruz; bunların arasında neredeyse çıplak Aziz Eyub figürü solda, birleştirdiği elleriyle bizim için af diler gibiyken, en solda kalan sevimli Aziz Francesco figürü (kiliseyi, onun tarikatı Fransiskenler yönetiyordu) öne doğru uzattığı eliyle, bizi de bu kutsal topluluğun arasına davet eder gibidir.

Bu kitabın ilk bölümünde gördüğümüz Raffaello'nun *Sistina Madonnası*'nda, göz yanılsaması, Bakire'nin gerçek bir şapelde duruyormuş gibi görünmesinden değil, Cennetten inen Bakire Meryem'in değerli Çocuğunu bize sunduğunu gördüğümüz devasa pencerenin iki yanına



4. Giovanni Bellini, *San Giobbe Altar Panosu,* pano üzerine yağlıboya, 1478'den önce.

çekilmiş perdeden kaynaklanıyordu *(bkz. Resim 1)*. Ne ki yine onun kutsal eşlikçilerinden biri, izleyiciyi de sahneye dahil etmek istermişçesine dışarı doğru işaret ediyordu. Bu işaret, işareti yapan sakallı figürün Aziz Sixtus, yani Papa IV. Sixtus'un koruyucu azizi, o zamanki papanın merhum amcası II. Julius –muhtemelen bu eseri İtalyan kenti Piacenza'daki Sistina rahibeleri manastırının yüksek altarı için sipariş veren kişi– olduğunu düşündüğümüz zaman daha da anlam kazanır. Bizim uzamımızla, resimde betimlenen göksel krallık arasında bir yerde var olan pencerenin kıyısından sarkan, kompozisyonun alt kısmındaki harikulade meleklerin özel bir dua amaçlı anlamı vardı. Onlar bu dünya ile öte dünya arasındaki boşluğu tamamlamaya yardım ederek, rahibelerin dualarında, tasvirin yapılma nedeni olan merhum papanın ruhunun kurtulması için Bakire'den doğrudan yardım niyaz ediyorlardı. Böylece, meleklerin, bugün resmin bulunduğu Dresden galerisindeki estetik beklentilere gayet uygun biçimde güzel varlıklar olmasına karşın, onları kendi bağlamlarına yerleştirmek ve asıl izleyicilerinin "dönem gözü"yle görmeye çalışmakla, kompozisyonun estetik-olmayan, ya da daha doğrusu, ekstra-estetik nitelikleri ortaya çıkmaya başlar.

Kuzey'deki oyma ve boyama altar panoları

Altar panolarının, uzun erimli dinsel, toplumsal, hatta kimi zaman siyasi işlevlerini artırmaya yönelik yaratıcı görsel mecralara duyulan ilgi, Kuzey Avrupa sanatçılarının ürettiği eserlerde de görülebilir. 15. yüzyılda ve 16. yüzyı-

lın başında, Almanya'daki ve Alçak Ülkeler'deki sanatçılar ve sanat hamileri, Ortaçağ'daki kökenlerine dayanan geleneksel altar panosu formatını korumakla birlikte, yeni görsel ve ikonografik yaklaşımlar geliştirdiler. Yani, poliptiklerden altar panolarına İtalya'da olduğu gibi tek bir resimli ana sahneyle geçiş yapmak yerine, 1513-15 tarihli *Isenheim Altar Panosu*'nu yapan Matthias Grünewald ve 1499-1505 tarihli *Kutsal Kan Altarı*'nı yapan Tilman Riemenschneider gibi sanatçılar, Ortaçağ'ın kanatlı retablo altar panolarını temel bir yapısal birim olarak kullanmayı sürdürdüler. Resimli ya da heykelli retablo (Latince *retrotabulum*, yani "[altar] masasının arkası" anlamına gelir), iki halde de, yan taraflarında, iç kısmı korumak için genellikle kapatılabilen, ya da özel dinsel yortu günlerinde açılabilen menteşeli kanatları olan, tek tek figürlerden oluşmuş merkezi bir gruptan ya da daha sonraları, tek bir resimden oluşuyordu.

Bu altar panolarının yapısal biçimleri, kabaca Ortaçağ öncüllerini çağrıştırsa da, fiziksel ve psikolojik bakımdan gittikçe daha fazla ikna edici olmaya çalışılması ve tek tek betimlenmiş azizler yerine birleşmiş resim alanlarının tercih edilmeye başlanması, İtalya'daki gelişmelerle açık bir paralellik gösteriyor. *Isenheim Altar Panosu* düşünüldüğünde, içteki merkezi kısım, zarif bir genel çerçevede betimlenmiş azizlerin altın yaldızlı Gotik heykellerini barındırsa da, üç kanat seti ve bu figürleri kaplayıp koruyan orta panonun iki seti, tarz ve duygu bakımından tamamen farklıdır *(bkz. Resim 5)*. Bu panolarda, dua edilen asıl figürlerde (Madonna dahil), yeniden dirilen İsa ve altar panosunun dış "katındaki" orta panoda şaşırtıcı bir dehşet sergileyen



5. Matthias Grünewald, *Isenheim Altar Panosu* (soldan sağa) *Aziz Sebastianus, Çarmıha Geriliş, Büyük Aziz Antonius,* (altta) *İsa'nın Ölü Bedenine Yas,* pano üzerine yağlıboya, y. 1513-15.

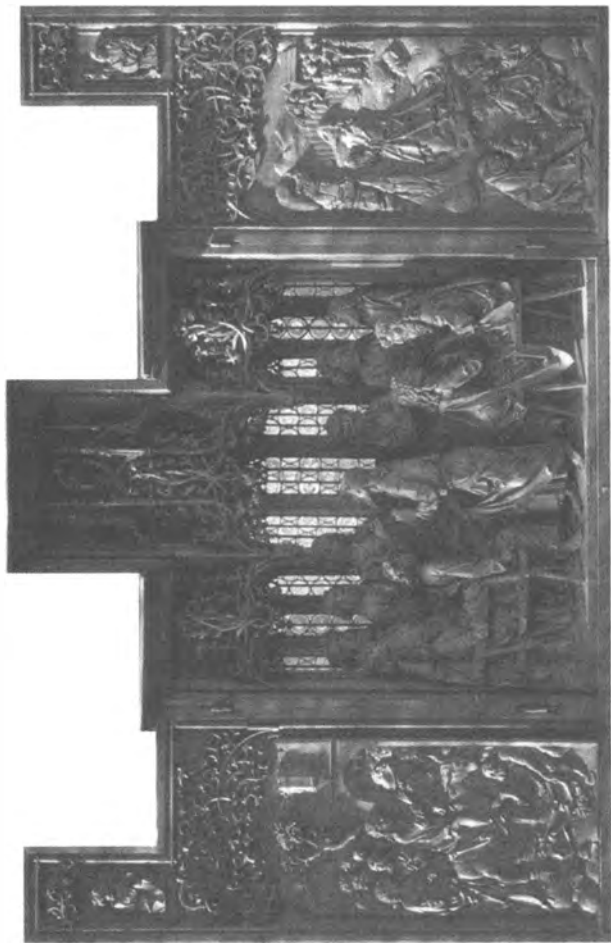
Çarmıha Geriliş sahnesinde yağlıboya kullanılmıştır. Burada, İsa'nın bedeni, cerahatli, akıntılı yaralarla kaplıdır, çatlamış kuru dudakları ölünün mavimsi beyazıyla boyanmıştır. Ne ki bu şaşırtıcı derecede doğal görünümlü resim, eserin asıl izleyicileri tarafından hiç de yersiz bulunmamış olmalıydı. Bunlar "Aziz Antonius ateşi" olarak bilinen ve son derece acı verici ve deformasyona yol açan, uzuvların kangren yüzünden siyah-yeşil bir renk alıp en sonunda koptuğu, mantar hastalığına çare aramaya Isenheim'a (Alsas bölgesinde, bugünkü Fransız-Alman sınırına yakın) giden umarsız derecede hasta hacılardı. Bu tür izleyiciler için korkunç biçimde betimlenmiş ölü İsa'yı görmek, Kurtarıcı'larının, çektikleri acıyı anlayabileceğini ve onların Mesih gibi bir gün mükemmel, tam ve sağlıklı bedenlerinde yeniden canlanacaklarını ima ediyor olabilirdi.

Riemenschneider'ın güney Almanya'nın Rothenburg kentindeki *Kutsal Kan Altarı*, hayli anlatımcı bir ortam olan yağlıboya kullanmak yerine, malzeme olarak ıhlamur ağacının özel niteliklerini kullanarak, eserin bugün de bulunduğu Aziz Yakub Kilisesi'nin aydınlatma olasılıklarıyla oynayarak izleyicilerini etkilemiştir *(bkz. Resim 6)*. Öncüllerinin, hatta pek çok çağdaşının parlak renklere boyanmış oyma retablolarından farklı olarak, Riemenschneider'ın Rothenburg altar panosunun ahşap figürleri ve rölyefleri, şeffaf kahverengi vernikle boyanmıştır; genel tek-renkli yelpazeden tek farklılığı ise, figürlerin göz bebeklerindeki siyah noktacıklar ve dudaklarındaki soluk kırmızı dokunuşlardır. Grünewald'ın dış orta panosu gibi, bu eserin orta kısmı da tek bir anlatımcı sahneye odaklanmıştır; ancak burada, Yahuda'nın İsa'ya ihanet ettiği anda betimlendiği

Son Yemek'in üç boyutlu bir tasviri vardır. Riemenschneider, ahşap figürler canlı renklerle boyanırken normalde alt katman olarak kullanılması gereken kalın gesso tabakasını uygulamayarak, kalın bir opak boya tabakasının altında görülebilen daha ayrıntılı ve ince oyma detaylarla ıhlamur ağacının görece yumuşaklığını ve kolay şekillendirilebilirliğini en iyi biçimde kullanmıştır. Riemenschneider *Son Yemek*'in arkasında, genellikle tercih edildiği gibi ahşap bir arka duvar yerine, kalın ve şeffaf cam madalyonlar kullanarak, böylece altarın arkasındaki yüksek pencerelerden gelen doğal ışığın eserin anlatımcı sahnesinde etkili ve sürekli değişen bir unsur olarak katılmasını öngörerek sahnenin dramatik etkisini artırmıştır.

Altar parçasının orijinalinde, ortadaki *Son Yemek*'e ek olarak, İsa'nın kendi kanından bir damla olduğuna inanılan, kasabanın en değerli kutsal kalıtı da alt kısımda saklanıyordu. Hiç kuşkusuz havarilerin şarabı İsa'nın kanı olarak içmesinin de dahil olduğu Evkaristiya kutlamalarının temelini, İsa bizzat Son Akşam Yemeğinde atmıştı. Retablonun orta kısmı için seçilen konu, eserin, Rothenburg kasaba temsilcileri olan sanat hamilerinin isteğine göre de altarın kalıt bakımından işlevine en iyi biçimde uyuyordu. Riemenschneider'ın bu eserde benimsediği yaratıcı görsel ve nesnel yollar, soyut bir estetik bütüne yanıt vermek yerine, bir kez daha sanat hamilerinin hizmetine sunulmak için kullanılmıştı.

Riemenschneider'ın oymalarını barındıran mabet benzeri strüktürü yapan marangoza, ilk başta heykeltıraşa yapılacak ödemeyle aynı miktar olan 50 florin verileceğinin belirtilmesi önemlidir gerçekten. Ancak altar bitirildikten



6. Tilman Riemenschneider, *Kutsal Kan Altarı*, kahverengi vernikli ıhlamur ağacı, y. 1499-1505.

sonradır ki, işin başarıyla tamamlanmasından ötürü heykeltıraşın alacağı miktar 60 florine çıkarılmıştır. Ne ki "basit" bir marangozluk işinin, bugün bizim sanat eseri olarak gördüğümüz bir nesne kadar değerli bulunması olgusu bir hayli aydınlatıcıdır. Aslında bu ödeme ölçeği kasaba temsilcilerinin asıl önceliğinin, kentlerinin ününü yaymaya ve hacı-turistleri –ve onların harcama gücünü– değerli kalıtlarına tapınmak için Rothenburg'a çekmeye yarayacak, çekici ve işlevsel bir dinsel kompleks üretmek olduğunu doğruluyor. Bu bakış açısından, sanat hamilerinin, altarın iç kısımları için etkileyici ve göze hoş görünen heykel siparişi verirlerken, kasabanın asıl çekiciliğinin ahşap bir mabetle makul biçimde "paketlendiğinden" emin olmak istemeleri gayet anlamlı.

Raffaello'nun *İsa'nın Mezara Konması*'nın yapılışı ve anlamı

Bu tür erken Reform altar panolarında benimsenen yaratıcı biçimsel ve ikonografik yöntemlerin, türün uzun erimli dinsel ve toplumsal işlevleriyle birleştirilmesi, bu bölümde üzerinde duracağımız son çalışma olan Raffaello'nun 1507 tarihli *İsa'nın Mezar Konması*'nda da öne çıkıyor *(bkz. Resim 7)*. Bu resim, biçimsel düzeyde, sanatçının kompozisyona yönelik son derece incelikli becerilerini ve görsel referansları, gömülmek üzere taşınan ölü kahraman Meleagros'u betimleyen Roma taş lahitlerindeki rölyefler gibi antik kaynaklara hiç zorlanmadan bağlayabilme yeteneğini sergiliyor. Aynı zamanda, resmin yapılış



7. Raffaello Sanzio, *İsa'nın Mezara Konması,* pano üzerine yağlıboya, 1507.

öyküsü de tek bir Rönesans altar panosuna işlenebilecek geniş kapsamlı bir dinsel, kişisel, hatta siyasi anlamlar – böyle bir resmin galeri duvarında asıl bağlamından uzaklaştığında genellikle yitirdiği özellikler taşıyor.

Altar panosu, soylu bir kadın olan Perugialı Atalanta Baglioni tarafından sipariş verilmiştir. Atalanta, genç denebilecek bir yaşta dul kalmış ve yeniden evlenmemiş,

kendi evinin idaresinde ipleri elinde tutmuş bir kişidir. Bu da, bu dönemde bir kadın için sıradışı biçimde ailenin varlığının ve gelirlerinin başında onun bulunduğu, ama aynı zamanda, bu sayede bağımsız bir karar alarak hırslı ve genç sanatçıya sipariş verdiği anlamına gelmektedir. Atalanta'nın bu işe giriştiği sırada Perugia'da kargaşa hüküm sürüyordu; kent sadece komşularıyla askeri anlaşmazlıklara düşmekle kalmıyor, kent duvarları içinde de güçlü yönetici hanedanlar rakip ailelerle sık sık kanlı çatışmalara giriyordu. Baglioni ailesinin durumundaysa, mücadele sadece diğer ailelere karşı verilmiyor, bir bakıma kendi içinde de sürüyordu. Meşum olaylardan biri, 1500 yılında aile içi bir düğün ziyafeti sırasında bütün erkek akrabalarını öldürme girişiminde bulunan, Atalanta'nın oğlu Grifonetto'yla ilgiliydi. Akrabalardan ölenler olmuş, ama canlarını kurtaranlar bu gözü pek ve hırslı gençten öç almaya and içmişler. Grifonetto kaçmayı başarmış, ama ancak annesi, onun kendi evinde korunma isteğini reddettikten sonra. Grifonetto, akrabalarından af dileme düşüncesiyle Perugia'ya döndüğünde ise kindar akrabalarından biri tarafından üst üste bıçaklanmış. Atalanta hemen oğlunun yanına koşmuş, ama analık sevgisini göstereceği yerde, aile onurunu analık içgüdüsünün üstünde tuttuğunu gösterircesine, soğuk biçimde, kendisini bıçaklayan akrabasını bağışlamasını emretmiş oğluna.

Ne ki birkaç yıl sonra Atalanta, ölmüş oğlunun anısını yaşatmak için bir şeyler yapılması gerektiğine karar vermiş; belki de, oğlu can verirken takındığı kalpsiz tutumu yumuşatmak istemiş olabilir. Böylece, Floransa'ya taşınmadan önce Perugia'da birkaç yıl boyunca çalışmış olan

Raffaello'dan kente gelmesini ve kendisi için güzel bir altar panosu resmetmesini istemiş. Atalanta'nın altar panosunda, hareketsiz duran bir grup aziz yerine, etrafı yas tutan kişilerce sarılmış, mezarına konmak üzere olan Ölü İsa'nın etkileyici sahnesi betimlenmiştir. Burada, Raffaello'nun görsel bir kompleks olarak öne çıkan resminde, zarafetle iç içe geçmiş figürlerle, Klasik bir rölyef sahnesi gibi ritmik biçimde ön plana taşınan resim, annesi tarafından, nihayet yasla anılan oğulun trajik ölümünü anlatıyor. Aslında belki de Atalanta'nın yedi yıl önce herkesin içinde oğlunun ölümüne verdiği, kendine hâkim duygusal tepkinin görsel bir telafisi olarak, resmin sağ kısmında oğlunu kaybetmenin acısına dayanamayarak yere yığılmak üzere olan Bakire Meryem görülmektedir. Altar panosu, her biçimde, Atalanta'nın, oğlunun ruhunun ebediyeti –ve örtük biçimde kendi gelecek kurtuluşu– için düzenlediği söylenen, anılmaya değer Missa ayinlerinin görsel odağı olarak işlev görmüştür.

Raffaello'nun böylesine etkileyici bir tasvir yaratmadaki becerisi ve dehası, hiç kuşkusuz, resmin başarısında vazgeçilmez bir yere sahipti. Aslında bu eserde, Raffaello'nun sanatsal açıdan, hem çok benzer bir konuyu bir süre önce altar panosunda işleyen, ustası sayılan yerel ressam Perugino'yu, hem de Baglioni ailesinin büyük rakiplerinden Oddi ailesinin kadın üyeleri için resmettiği bir altar panosu da dahil olmak üzere, kendi önceki işlerini aşmaya çalışmış olduğu söylenebilir. Ancak sonuç olarak bu bölümde ele aldığımız diğer örneklerde olduğu gibi, Raffaello'nun, sanat hamisinin verdiği sipariş için *Mezara Konma*'da sergilediği üstün sanatsal yetenekleri, her şey-

den önce, bugün anladığımız anlamda "Sanat"ın bir gereği değildi; onun yerine asıl bağlamlarında görülen bu tür altar panoları, güzel resimler olmanın ötesinde, 15. ve erken 16. yüzyılların en başarılı sanatçılarının, yeni ve çok daha yaratıcı yollar bulmaya çalıştıkları dinsel, toplumsal, hatta siyasi gereklerin, karmaşık görsel ve materyal örnekleriydi.

Sonuç: kutsal resimler ve ikonkırıcılık

Kökenleri Ortaçağ poliptiklerine ve kanatlı retablolara kadar uzanan altar panosu geleneği, 16. yüzyılda ve daha sonra da İtalya, Fransa, İspanya ve Kuzey Avrupa'nın Katolik bölgelerinde sürdürüldü. Ama bu gelenek, 16. yüzyılın başından itibaren Protestan Reformu'nun aleviyle sarılmış kasabalarda ve bölgelerde birdenbire, hatta şiddetli biçimde son buldu. Martin Luther gibi reformcular, İncil'in "put" yapılmasını açıkça yasaklayan (Çıkış 20: 4-5) emirleri üzerinde dikkatle düşündükten sonra, kutsal figürlerin ve öykülerin kiliselerde, hatta muhtemelen inananların özel inanç pratiklerinde de yeri olmadığı üzerinde tartışma başlattılar. Bu tür düşünceler, pratikte yüzyıllar boyunca defalarca uyarı yapılmasına karşın, genellikle sanki kutsalın tasvirleri değil de, kendileri kutsalmış gibi hürmet edilmiş ve tapınılmış dinsel resimler ve heykellerle ilişkilendirilen asıl suistimallerin uzun tarihi boyunca da destek buldu. Kimi reformcular dinsel resimlerin bazı türlerinin inanca yardımcı olarak, kısıtlı olmakla beraber, kullanılmaya devam etmesine izin vermişlerdi; kimileri de sadece yeni dinsel sanat eserlerinin yapılmasını yasaklamakla kal-

mamışlar, ilk başta öfkelerini çeken altar panoları olmak üzere, varolan kutsal heykellerin ve resimlerin sistematik biçimde ortadan kaldırılmasını da talep etmişlerdi. 1566 yılında, bugün Belçika olarak bilinen Güney Hollanda'nın başat kentlerinden Anvers Katedrali'nde böyle bir yıkıma tanık olan bir İngiliz'in anlattıkları şöyledir:

> Kiliseden içeri girdim. (...) İçerisi cehennem gibiydi, yere atılmış resimler ve darmadağın edilmiş değerli eserlerle (...) her şey yerle bir olmuş, cennet ve dünya kaybolmuştu sanki! [Bu] Avrupa'nın en pahalı [eserlerle donanmış] kilisesiydi; her şeyi kırıp geçirmişler, öyle ki kilisede üzerine oturabileceğiniz bir yer bile bırakmamışlar.

16. yüzyılın ilk otuz yılından itibaren Kuzey Avrupa'nın çeşitli yerlerinde yürütülen bu şiddetli ikonkırıcılık, yerel, dinsel, ama aynı zamanda siyasi koşullara bağlı olarak bütün türlerde, çok sayıda altar panosu da dahil olmak üzere, yüzyıllara yayılan dinsel sanatın ortadan kaldırılmasıyla kalmamış, daha önce geçimlerini gösterişli altar panosu üretiminden sağlayan sanatçılar için sipariş beklentilerini ciddi biçimde düşürmüştür. Protestan Kuzey'de 1520 yılından sonra, eğer özellikle küçük ölçekte çalışmaya odaklanmayı ve dolayısıyla beşinci bölümde göreceğimiz gibi, portre gibi dindışı türlere yönelerek daha az gelir beklemeyi kabul etmedikleri takdirde, sanat üretimi iyi bir kariyer seçimi olarak görülmüyordu. Ancak Katolik ülkelerde çalışan ressamlar ve heykeltıraşlar için altar panosu geleneği, gelecek yüzyıllarda da büyük bir görkemle devam edecekti.

III. Bölüm

RÖNESANS SANATINDA ÖYKÜLEME

Ursula'nın öyküsü: tam bir Venedik masalı

Birleşik Krallık'ta bir Hıristiyan kral varmış (...) [kralın] Ursula adında bir kızı varmış. Bu kız dürüstlük, akıl ve güzellik gibi erdemlerin timsaliymiş. (...) İngiltere Kralı [ki hâlâ pagan idollere tapıyormuş] (...) bu bakirenin kendi oğluyla evlenmesinden mutluluk duyacağını söylemiş. Delikanlı da genç kızı almak için büyük istek ve arzu duymuş. Derken ağırbaşlı bir elçi Ursula'nın babasına gitmiş, büyük vaatlerde bulunmuş, kızı almak için büyük sözler vermiş. (...) Kutsal bir esin taşıyan genç kız da bu teklifi kabul etmiş (...) tek bir koşulu varmış (...) delikanlının vaftiz olmasını [ve genç kızı 11 bin bakire ile birlikte hacca göndermesini] istemiş, prens de (...) Ursula'nın isteklerinin yerine getirilmesini emretmiş. (...) [ve böylece] Roma'ya doğru yola çıkmışlar.

Azize Ursula'nın, 13. yüzyıl Cenova Başpiskoposu Jacopo da Voragine tarafından derlenmiş kutsal öykülerden

oluşan *Altın Efsane*'deki masalı böyle başlıyor. Kitap Avrupa çapında çok popülerdi; İncil kadar yaygın olduğu bile söylenebilir. 1500 yılına gelindiğinde, İngilizce, İtalyanca, Fransızca, Almanca ve Bohemya dilleri bir yana, neredeyse 75 Latince edisyonu basılmıştı. Dolayısıyla Scuola di Sant'Orsola olarak bilinen bir Venedik kardeşliğinin, cemiyetteki eskimiş bazı fresklerin yerine yeni bir resim grubu sipariş etmeye karar verdiğinde, kardeşliğin koruyucu azizesi Ursula'nın efsanevi yaşantısının ayrıntılarına ulaşması gayet kolaydı.

Erkekler kadar kadınları, varlıklı soylu aileler kadar durumu o kadar iyi olmayanları da kabul eden kardeşlik cemiyeti, 1488 yılında, bir önceki bölümde gördüğümüz Vittore Carpaccio adında genç ve geleceği parlak sanatçıya, yaklaşık üç metre yüksekliğinde ve altı metre boyunca uzanan bir dizi büyük kanvasta, Azize Ursula'nın öyküsünü betimleme sipariş verdi. 1490-1500 yılları arasında yapılan resimler, kardeşliğin toplantı salonu ve ortak şapeli olarak kullanılan binanın iç mekânına asılmıştı. Bunlarda, İngiltere Kralı tarafından, güzel Hıristiyan prensesin oğluyla evlenmesi isteğini iletmek üzere gönderilen elçi heyetiyle başlayarak ağır ağır ilerleyen anlatımlar eşliğinde Azize Ursula'nın hayatı betimlenmişti *(bkz. Resim 8)*.

Bu kanvasta, ileride, arka planda görülen büyük bir meydanın öteki ucunda, elçi heyetinin indiği tekneyi görüyoruz. Resmin ön planında, kanvasın orta kısmında, bizzat elçilerin törensel bir grup olarak resmin yüzeyini soldan sağa doğru geçtiği görülüyor. Figürler, sanki bir filmden alınmış durağan kareler gibi betimlenmiştir: önce soldaki ikinci sütunun arkasından çıkmakta olan iki figür



8. Vittore Carpaccio, *Azize Ursula'nın Öyküsü*'nden sahneler: *İngiliz Elçilerin Gelişi ve Azize Ursula Babasıyla Birlikte*, kanvas üzerine yağlıboya, 1490'lar.

görüyoruz; daha sonra iki figür daha diz çökmek üzereyken görülüyor, sonraki iki figür ise tahtında oturan kralın önünde diz çökmüş durumda. Neredeyse sinematografik denebilecek bir uzam ve zaman duygusu, kanvasın sağ tarafındaki sahnede de devam ediyor; burada genç ve güzel azize, biraz daha mahrem bir sahnede, sayvanlı yatağının yanında, başını avcuna dayamış yorgun babasıyla evlilik teklifi üzerine ayakta konuşurken betimlenmiş. Öykünün tam bu noktasında, burada, Ursula, "kutsal esinli" olmakla birlikte, müstakbel damadın Hıristiyanlığı kabul etmesine ve Ursula'nın 11 bin bakire eşliğinde Roma'ya hac yolculuğuna çıkmasına dair yazgısal kararını veriyor. İzleyen anlatımcı kanvaslarda, elçilerin yola çıkışını, prensesin nişanlısıyla vedalaşmasını, papayı görmek üzere Roma'ya yaptığı yolculuğunu, sonra da, İngiltere'ye geri dönerken pagan Hun ordusu tarafından yanındaki kızlarla birlikte öldürüldüğünü (yani şehit edildiğini) görüyoruz.

Öykünün dramatik olasılıklarına karşın, Carpaccio'nun kanvaslarının büyük kısmındaki görsel vurgu, geçit yapan ya da krallar, papalar ve prensesler tarafından kabul edilen figürlerle öykünün törensel anlarına yoğunlaşmıştır. Bu tür ritüel eylemlere yönelik vurgu, kardeşlik üyelerinin kendilerinin de düzenli olarak yürüttükleri törenleri ve ritüelleri yansıtıyor olmalıydı. Örneğin Scuola di Sant'Orsola'nın bütün üyeleri her ay toplantı salonunda bir araya gelerek, her üyenin elinde bir mumla salonun etrafında dolaşmasıyla başlayan bir ayin düzenliyordu. Aslında her ay yapılan bu törensel geçit, şapel-toplantı salonunun duvarlarını süsleyen kanvaslarda betimlenen törenleri andırıyordu. Sanatçı, kanvasların büyük kısmında,

resmin gerçek izleyicileri ile Ursula'nın kurgusal dünyasını birbirinden ayırmak için çeşitli görsel stratejiler kullanmıştır. Örneğin elçilerin gelişini betimleyen kanvasta, resmin ön planında, sanki bizi de İngiliz temsilcilerin arasına katmak istercesine, korkulukta boş bırakılmış bir alan vardır; öte yandan kanvasın sağ tarafında, bir merdiven, bizi de Ursula ile babasının samimi konuşmalarına katılmaya davet eder gibi görünen yaşlı bir kadın hizmetkâr tarafından korunmaktadır. Aynı biçimde, elçileri arka taraftaki geniş meydandan ayıran demir korkuluğun arkasına dizilmiş, olaylara büyük bir ilgiyle bakan yerel izleyicileri görüyoruz – bu arada, biz de, onlar gibi korkuluğun bu tarafından olaylara bakıyor gibiyizdir. Bir başka deyişle, sahnenin içindeki izleyiciler, farklı bir düzlemde kanvasın önünde duran izleyicileri yansılıyor gibidirler.

21 Ekim'de düzenlenen Azize Ursula'nın yıllık yortusuna denk gelen günlerde, kardeşlik cemiyetinin üyelerinin kendileri de, sadece toplantı salonlarında değil, binanın önündeki meydanda, Venedik vatandaşlarının ritüellere ve kutlamalara ilk elden tanık olabildikleri dışarıda da, koruyucu azizelerinin şerefine düzenlenen törenler ve diğer kutlamalar sırasında halkın gözü önünde oluyorlardı. Dolayısıyla Carpaccio'nun kanvasları, bunları sipariş eden erkek ve kadınlarla doğrudan ilgili, pek çok durumda kardeşliğin kendi ritüellerinin gerçek törensel yapısını yansılayan bir görsel anlatımcı yapıya sahip öyküler anlatıyordu. Bu ritüeller ve Scuola di Sant'Orsola tarafından sipariş edilmiş resimler de hem dinsel hem de toplumsal bir kurum olan kardeşlik cemiyetinin kendisi gibi kutsal ve dindışı arasında bir yerde duruyordu. Bu, Azize Ursula'nın

hikâyesinin kişinin şehit olmakla karşı karşıya geldiği anda ya da pagan kralın çekici bir teklifiyle karşılaştığında, inancına yönelmesi gibi dinsel temaları vurgulamakla kalmıyor, uzak ülkelere gidip gelen gemi tasvirleriyle kentin ekonomik ve siyasi hayatının dayandığı uluslararası ticareti anımsatarak, Venedik törensel yaşantısının toplumsal ritüellerini de yansıtıyordu.

Anlatımcı resimler: kutsal mı, dindışı mı?

Diğer pek çok örnekte, Rönesans sanatçılarının eserlerinde anlattıkları öykülerin açıkça kutsal ya da dindışı alana ait olup olmadığını kategorik olarak belirlemek kolay olmayabilir. Örneğin bir önceki bölümde kısaca değindiğimiz *Azize Lucia Altar Panosu*'nda, ilk başta, ana sahnedeki her figürün tam altında duran, *predella* panoları olarak bilinen küçük anlatımcı resimler vardı *(bkz. Resim 3)*. Üstte görülen her bir azizin hayatından önemli bir sahneyi betimleyen bu resimler, ilk bakışta tamamen dinsel resimlermiş gibi görünebilir, ancak bunlardan ikisinin, Floransa'nın en önemli koruyucu azizleri olan Vaftizci Yahya ve Piskopos Zenobio'nun (ikisi ana sahnede de betimlenmiştir) hayatlarından başat sahneleri betimliyor olması, altar panosunu sipariş eden kişinin, kendi kentine duyduğu siyasi bağlılığı göstermenin yanında, dinsel duygularını da belirtmek istediğini akla getiriyor. Raffaello'nun *Mezara Konma*'sının durumunda, ana panonun kutsal öyküsü, Atalanta Baglioni'nin karmaşık kişisel ve siyasi düşüncelerine ek olarak Missa ayini sırasında dinsel inancın odağı olması

isteğinden de kaynaklanıyordu *(bkz. Resim 7)*. Aynı biçimde erken 16. yüzyılın bir koleksiyoncusu Dürer'in *Bakire'nin Yaşamı*'nı betimleyen 17 ağaçoymasını satın alırken, bu resimlerin kutsal bir öyküyü anlatırken sadece dinsel bir etki yaratmasından dolayı değil, Kuzey Avrupa'nın en değerli sanatçılarından biri tarafından ortaya konmuş güzel kompozisyonlar olmaları olgusundan yola çıkarak da beğeniyordu.

Dinsel ve dindışı arasındaki benzeri bir ilişki, tarihi Ortaçağ'a kadar uzanan ama Johannes Gutenberg'in, 15. yüzyılın ortasında modern matbaa makinesi icadından hayli sonra bile, Rönesans döneminde hâlâ çok canlı bir sanat formu olan ve "saatler kitabı" olarak bilinen, elle resimlenmiş dua kitaplarında da görülebilir. Saatler kitabı, dindar kişiler tarafından özel inanç pratikleri sırasında kullanılıyordu, ama bunlar aynı zamanda hayvan derisinden yapılmış parşömenlere altın varak ve değerli pigmentlerin elle işlendiği, son derece pahalı ve lüks ürünlerdi. Hiç kuşkusuz sadece çok varlıklı kişiler bu tür nesnelere sahip olabiliyorlardı; böylece bu kitaplar sahiplerinin dindarlığı kadar zenginliğini, beğenisini ve prestijini de yansıtıyordu. Bunların en güzel örneklerinden biri, 1480 yılında, Burgonya Düşesi Mary için sipariş verilmiştir. Kitabın ilk resimli sayfası, düşesi, kendisi için yapılmış olan kitaba çok benzeyen bir resimli elyazmasını okurken gösteriyor *(bkz. Resim 9)*. Oturmuş halde betimlenmiş düşesin arkasında, açık bir camdan, düşesin bir kez daha betimlendiğini görüyoruz; bu kez geniş bir kilisede, eşliğindeki hanımlarla birlikte, adını aldığı Bakire Meryem'in [Virgin Mary] önünde diz çökmüş bir halde görülüyor. Resim içindeki resimde,



9. Burgonyalı Mary Ustası, *Burgonyalı Mary Saatler Kitabını Okurken, Kilisede Madonna ve Çocuk Görüsüyle*, parşömen üzerine tasvir, y. 1480.

muhtemelen düşesin kendi saatler kitabında yer alan dinsel öyküleri ve duaları okuduktan sonra, zihninde oluşturduğu ötedünya sahnesini görünür kılmak amaçlanmıştı.

Bu arada, düşesin gerçekten de dindar bir kişi olması kuvvetle muhtemelken, böyle bir eseri elle kopyalamanın ve ince ince resmetmenin getirdiği uğraş ve değer, öncelikle onun bu dünyadaki toplumsal, siyasi ve ekonomik statüsüne dair açık bir fikir veriyordu – bu, ayrıca, pencerenin önünde öylesineymiş gibi duran kocaman mücevherler, kendisinin ve yanındakilerin kıyafetlerindeki kadifeler, ipekler ve brokarlarla daha da vurgulanmıştı.

Elbette, bir önceki bölümde görmüş olduğumuz gibi, On Emircilerin her tür "put"un üretilmesini ve özellikle bunlara hürmet gösterilmesini açıkça yasakladığı düşünülecek olursa, herhangi bir dinsel hikâyenin ya da kutsal bir figürün elle tutulur bir tasvirini yapmanın dine aykırı olduğu söylenebilirdi. Ne ki daha 7. yüzyılda Papa Büyük Gregorius, cahillerin aydınlatılması (gerçekten tapınmaları için değil) için dinsel tasvirlerin yapılabileceği yönünde karar bildirmişti. Tasvirlere bakmak, yazılı ve sözlü anlatıma göre, kutsal öyküleri anmanın ve Kutsal Kitabı hatırlamanın çok daha etkili yollarından biriydi. Dinsel resimler lehine bu tartışmalar 1492 yılında Dominiken keşiş Michele da Carcano tarafından özetlenmişti:

> (...) Bakirenin ve Azizlerin tasvirleri üç sebepten dolayı yapılırdı. *Birincisi* basit insanların bilgisizliğinden; kutsal metinleri okuyamayan kişiler kurtuluşumuzu ve inancımızı resimlerde görerek öğrenebilirler. (...) *İkincisi* tasvirler bizim duygusal tembelliğimizden dolayıdır,

öyle ki Azizlerin hikâyelerini dinlediğinde etkilenmeyen kişiler onları (...) resimlerde gördükleri zaman dinsel bakımdan etkilenebilirler. *Üçüncüsü* bunlar bizim güvenilmez aklımızdan dolayıdır. (...) Çünkü işittiklerini aklında tutamayan kişiler tasvirleri gördükleri zaman hatırlarlar.

Floransa'da bir fresk dizisi

Kutsal öykülerin halkın en rahat görebileceği betimlerinden biri, yüzyıllardır kiliselerin ve şapellerin duvarlarına, kubbelerine ve tavanlarına yapılmış olan büyük ölçekli fresk dizileriydi. Bu uygulama, çizgisel perspektif ve anlatılan hikâyelerin daha canlı ve inandırıcı olmasına olanak tanıyan insan anatomisinin giderek daha doğru betimlenmesi gibi yeni görsel stratejilerle Rönesans döneminde de sürdürülmüştür. Örneğin Floransa'daki Santa Trìnita kilisesinde, şapellerden birinin duvarlarında, Aziz Francesco'nun bu dünyadaki ve ötedünyadaki yaşamından önemli sahneleri görüyoruz *(bkz. Resim 10)*. 1480'lerin ortasında Domenico Ghirlandaio ve yardımcıları tarafından yapılmış bu tasvirler, ilk bakışta, "kabul görmüş" dinsel gereksinimleri karşılayacak biçimde mükemmelen tasarlanmış gibi görünüyor: yani freskler Aziz Francesco ile ilgili önemli olayları resmedip sahnelerin bazılarını günün Floransa manzarasına yerleştirerek anlatılan hikâyeleri okuma-yazma bilmeyenlerin kolayca anlayabileceği, hatırlayabileceği, etkilenebileceği vb biçimde anlatıyordu.

Aziz Francesco'nun ve ölümünden sonra gösterdiğine inanılan mucizelerinin hikâyesi zamandizinsel olarak



10. Sassetti Şapeli: Domenico del Ghirlandaio ve yardımcıları, *Aziz Francesco'nun Yaşamı* fresk dizisi ve *Çobanların Tapınması* altar panosunun kopyası ile Giuliano da Sangallo (atf.) Francesco Sassetti ve Nera Corsi'nin siyah mermer mezarları (yan duvarlardaki nişlerde), 1483-6.

yukarıdan aşağıya doğru ilerleyecek biçimde betimlenmiştir. Dolayısıyla şapel duvarlarının en üst kısmında, (saat yönünde ilerleyerek) genç Francesco'nun kutsal yoksulluk yaşamını sürdürmek için mirasını reddetmesini, onun kurduğu Fransisken tarikatını papanın resmen onaylamasını, Francesco'nun bir sultanın sarayını ziyareti sırasında ateşe atılmaktan mucizevi biçimde kurtulmasını betimleyen sahneler görüyoruz. Orta kısımda, sol duvarda, Francesco'nun *stigmata*'yı (yani, İsa'nın [çarmıha gerildiği sırada oluşan] yaralarının kendi bedeninde belirmesi) edinmesi, sağ duvarda da cenazesi betimleniyor. Bu arada, ortada, merhum azize yöneltilen duaların ardından ölmüş bir çocuğun mucizevi biçimde hayata döndüğü sahneyi görüyoruz. Ancak Aziz Francesco'ya adanmış diğer dizilerde pek görülmeyen bu olayın, şapelin altar panosunun üzerinde görünür biçimde ve kısmen zamandizinsel olay örgüsünün dışında kalarak betimlenmiş olması (yani, ölümünden sonraki mucizenin azizin sağ duvardaki cenazesinden önce betimlenmesi), şapelin belki de, cahil inananlara kutsal öykünün temel anlarını canlı ve doğru bir biçimde aktarmak niyetiyle yapılmamış olabileceğini akla getiriyor.

Aslında bu sahne ve şapelin alt kısmının tamamı, bu çalışmada saf dindarlıktan başka bir şeyin de rol oynadığını doğruluyor. Çünkü burada, şapelin ziyaretçilerine en yakın kısmında ve altar panosunun tam üzerine denk gelen fresklerde, sanat hamisi Francesco Sassetti'nin istekleri öne çıkıyor. Sassetti, Mediciler'in bankasının genel işlerinden sorumluydu; dolayısıyla kişisel geleceği bu güçlü Floransa ailesinin siyasi ve mali başarısına yakından bağlıydı. Sassetti, adını aldığı azizi aile şapel fresklerine

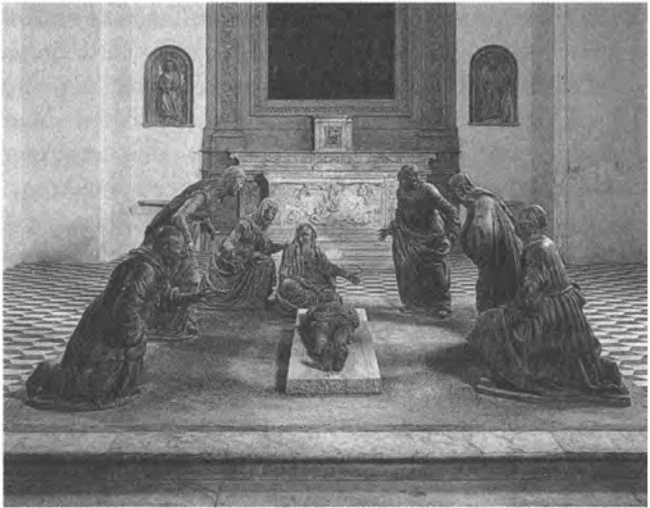
ana konu olarak seçmekle kalmamış, Medici patronlarının ve yandaşlarının, özellikle iki ana duvarın orta fresklerinde, kişisel portrelerinin dahil edilmesiyle, en güzel biçimde temsil edilmelerini de sağlamıştır. En üst kısımdaki freskte, ailenin başı Lorenzo de' Medici, Floransa'nın ana belediye meydanı olduğunu düşündürecek bir yerde, Francesco'nun yanında durmaktadır. Aşağı doğru, çocuğun mucizevi biçimde yeniden hayata döndüğü bir sonraki sahne de Floransa manzaralıdır; sadece bu kez, Santa Trìnita kilisesinin önündeki meydan seçilmiştir. Francesco'nun en büyük oğlunun, Ghirlandaio fresk dizisini tasarlamaya başladığı sırada öldüğü ve birkaç ay sonra mucizevi biçimde bir oğlan çocuğu doğduğu düşünülecek olursa, altar panosunun üzerinde İsa'nın Doğumu'nu (bu da Ghirlandaio tarafından resimlenmiştir) tasvir eden yeniden doğmuş çocuk betiminin, sanat hamisinin yeni doğmuş oğlu adına bir şükran ifadesi olduğu söylenebilir. Aslında yeniden hayata dönmüş çocuğun, Francesco'nun en küçük oğlunun portresi olduğu bile ileri sürülebilir.

En sonunda, kişisel yönelimlerini açıkça belirtmek için Francesco, kendisi ve karısı Nera Corsi için, şapelin solundaki iki nişe ve sağ alt kısma, klasik motifli siyah mermer mezarlar (muhtemelen heykeltıraş Giuliano da Sangallo tarafından yapılmış) koymakla kalmamış, kendisini ve eşini, altar panosunda betimlenmiş Doğuş sahnesinin ve altarın kendisinde ruhları adına yapılan bütün ayinlerin katılımcı-şahitleri olarak, altarın iki yanında diz çökmüş dua ederken resmettirmiştir. Dolayısıyla fresk dizisini sipariş verirken dua ve dindarlık elbette güdülen önemli amaçlarken, hem bu dünyadan hem de ötekinden bekle-

nen kişisel kazançlar da unutulmamıştı. Bir başka deyişle, burada, Aziz Francesco'nun hikâyesi kadar Francesco Sassetti'ninki de anlatılmaktadır.

Diğer öyküleme yöntemleri

Kutsal bir hikâye anlatırken, bir yandan da sanat hamisini anma, hatta yüceltme uygulaması, heykeltıraş Guido Mazzoni'nin, ölü İsa'nın etrafını sarmış yas tutan kişilerin, üç boyutlu, birebir ölçekte, boyalı pişmiştoprak eseri olan *Yas*'ta da belirgindir *(bkz. Resim 11)*. Grup 1490'lar kadar



11. Guido Mazzoni, *İsa'nın Ölü Bedenine Yas*, boyalı pişmiştoprak, 1492-4.

erken bir tarihte tamamlanmış ve Napoli'deki Sant'Anna dei Lombardi Kilisesi'ne yerleştirilmiştir. Burada, izleyici, biçim verilmiş figürlerin anlattığı kutsal öykünün içine gerçekten de girebilir. Ancak yas tutanlardan biri, en solda diz çökmüş olan kişi, yani bu üç boyutlu tabloya yaklaşan ziyaretçiye en yakın olan figür, açıkça projenin sanat hamisi Napoli Kralı II. Alfonso'nun portresidir. Alfonso, İsa'nın önünde ebedi bir vecd ve hürmet içinde betimlenmesiyle ruhunun kurtuluşunu garantilemeye çalışmakla kalmamış, öncelikle aile şapeline kurulmuş böyle bir grup ve kendisinin sadece izleyici değil katılımcı olarak da yer aldığı kutsal sahne ile kişisel ve siyasi ününün daha da yayılmasına katkıda bulunmuştur. Kişiselleştirilmiş kutsal öyküler sanat hamisi için hem bu dünyada hem de ötedünyada işleri kolaylaştırmaya yarıyormuş gibi görünmektedir.

Bu tür projelerde kutsal ile dindışı arasında açıkça belirlenmiş bir ayrımın olmaması günümüz izleyicilerine bir bakıma karmaşık gelebilir, ama Rönesans sanat hamileri, sanatçıları ve izleyicileri, ilk planda bu tür ayrımlar yapılması gereğini hissetmemiş, onun yerine kutsal ile dindışı arasında bir süreklilik görmüş olabilirler. Ancak yine de Rönesans sanatçıları tarafından anlatılan bazı hikâyeler, bizim bakış açımızdan suları bulandırabilecek belirgin bir dinsel adanmışlık belirtisi olmadan, açıkça dindışı bir niteliğe sahipti. Ancak bu tür durumlarda anlatılan öyküler, yine de onları sipariş veren kişinin şanını artırmaya yönelikti. Bu, Fransız Kralı I. François'nın, Paris'ten çok uzak olmayan Fontainebleau'daki şatosu, yani kır sarayı için sipariş verdiği alegorik ve mitolojik tasvirlerde de görülebilir. Burada, Rosso Fiorentino ve Primaticcio gibi başat İtalyan



12. Giovanni Battista Rosso Fiorentino, *Danae, Iupiter'in Altın Yağmuru Olarak Gelişi*, çevresindeki alçı bezek rölyeflerle fresk, 1530'lar.

sanatçıların şatonun geniş ortak salonlarında ve galerilerinde sergilenen incelikli, usta işi alçı bezek çerçevelerle sarılmış, zarif resimlerdeki karmaşık görsel ikonografileriyle kralın seçkin ziyaretçilerinin gözlerini kamaştırması hedeflenmişti. Her bir resmin bütün anlamını bir tek kral biliyordu. Aslında bu eserlerin "öykülemeci" özellikleri, sadece resimlerde betimlenen hikâyelerde bulunmuyordu, her bir resmin önemi izleyenlerin şaşkın bakışları altında ziyaretçileri için sergilenen performanslarda, hatta sarayı bizzat gezdiren kral tarafından canlandırılıyordu. Betimlenen açık anlatımlı hikâyelerden biri, kendisine altın bir bulut olarak görünen pagan tanrısı Zeus'tan hamile kalan güzel Danae'nin öyküsüdür *(bkz. Resim 12)*. Ancak François tarafından sipariş edilen diğer tasvirlerin ikonografik tam anlamı bugüne değin akademik tartışmaların odağında kalmayı sürdürmüştür.

Sonuç

Rönesans sanatı, ister kutsal ister dindışı, isterse ikisinin arasında bir yerde olsun, öykülerle doludur. Aslında bu dönemde genel olarak sanatın temel işlevlerinden biri görsel yollarla çağdaş izleyicilerine, metin, vaaz ya da sözle olabileceğinden daha canlı, daha akılda kalıcı ve çekici yollarla öyküler anlatmak, fikirler aktarmaktır. 1430'larda Alberti'nin söylediği gibi, en başarılı görsel öyküleme, yani *istoria*, "ister eğitimli isterse eğitimsiz olsun bakanın gözlerini etkileyici ve anlamlı bir şekilde yakalayacak ve ruhunu etkileyecek" olandı. Halk nezdinde, öykülemeci altar

panoları (hem resmedilmiş tasvirler hem de üç boyutlu heykeller), azizlerin hayatını betimleyen *predella* panoları, kardeşlik cemiyetleri için yapılmış resimler, kiliselerdeki büyük fresk dizileri ve Klasik esinli saray dekorasyonları, etkileyici tasvirleriyle izleyicilerin belli hikâyeleri hatırlamalarına yardımcı olmakla kalmıyor, kaçınılmaz olarak bunları sipariş veren kişi ya da kurumların kişisel, siyasi ya da toplumsal hedeflerini de yansıtıyordu. Süslemeli elyazmalarında ya da öykülemeci baskılarda olduğu gibi, kimi zaman, öykü anlatıcılığı, kitabı ya da kâğıdı elinde tutan tek bir kişiyi ilgilendiren daha özel, hatta mahrem bir etkinlik haline geliyordu. Ama böyle durumlarda bile, belli bir öykünün resimlerle nasıl anlatıldığı ve bunun nasıl yorumlandığı daha çok sanat hamisinin ve onun çağdaş izleyicilerinin önceliklerine, inançlarına ve ilgi alanlarına dayanıyordu.

IV. Bölüm

DOĞAYA VE ANTİK ÇAĞ'A MEYDAN OKUMAK

Hayali sinekler

Üzerinde incelikle betimlenmiş çeşitli nesnelerin bulunduğu bir masanın kenarında, varlıklı bir karı-kocanın portresini görüyoruz *(bkz. Resim 13)*. Çerçevenin aşağı kısmında, çiftin, tasvirin tamamlandığı zamanki yaşları (erkek 36, kadın 27) ile 1496 tarihi görünür şekilde yazılmış. Kompozisyonun üstünde, İncilci Luka'nın sembolü olan bir öküz figürünün etrafında şekillenmiş hanedan arması, tıpkı kadının elinde tuttuğu ve vazoda da görülen zarif karanfiller gibi, Anvers Aziz Luka ressamlar loncasıyla ilişkilendiriliyordu. Erkek figürün doğrudan izleyiciye bakışı da buna eklendiğinde, pek çok uzmana panonun, ressamın karısıyla birlikte kendi portresi olduğunu düşündürtmüştür. İlginçtir, eğer sanatçı, bu resim üzerinde sağ eliyle çalışırken aynaya bakıyorduysa –aslında kişinin kendi elini kullanırken onu betimlemesinin zorluğu düşünülecek olursa, sanatçıların kendi portrelerinde sık kullandıkları



13. Frankfurt Ustası (Anvers'te faaliyet gösteren Hendrik van Wueluwe?), *Sanatçı ve Karısının Portresi*, pano üzerine yağlıboya, 1496.

bir stratejiyle– resimde masa kenarının altına saklanmış olanın sağ eli olması gerekir.

Resmin genel tarzına ilişkin özelliklerine bakarak, genellikle bu resimle ilişkilendirilen sanatçı Frankfurt Ustası'dır; bu adla anılmasının nedeni, ona atfedilen en önemli eserlerin bu kentin kilisesi için yapılmış olmasıdır. Ancak hanedan armasından ve resmin genel tarzından, sanatçının gerçekten de Anvers'te faaliyet gösterdiği bellidir. Belgesel kanıtlara göre, bu isimsiz ressam, aslında, 16. yüzyılın başlarında Anvers'teki en etkin ve ünlü sanatçılardan –diğer görevlerinin yanı sıra, Aziz Luka Loncası'nın başkanı olarak eşi görülmedik biçimde altı yıl görev yapan ve bu portrenin yapıldığı yıl taştan bir ev satın aldığı ve lonca başkanı olarak görev yapan bir başka sanatçının kızı Heylwich Thonis ile evlendiği kayıtlara geçmiş olan– Hendrik van Wueluwe'dir.

Sanat tarihçileri, ressamın kimliğini doğrulamaya ve betimlenen çeşitli nesnelerin sembolik anlamlarını çözmeye çalışmışlardır. Örneğin kimileri ortaya konmuş tabaktaki kirazları (ki "cennet meyvesi" olarak bilinir), gizemli gelin ve İsa'nın annesi, dolayısıyla yeni gelin için gayet yerinde bir model olarak Bakire Meryem ikonografisiyle ilişkilendirmişlerdir. Aslında çiftin mahrem denebilecek duruşu ve van Wueluwe'nin 1496 yılında evlenmiş olması gerçeği, bu resmin çiftin evliliğini kutlamak için yapılmış olabileceğini akla getirmektedir. Missa ayiniyle ilişkilendirilen son akşam-yemeği ritüellerini simgeleyen ekmek ve şarabın açıkça görünür olması, karşılıklı olarak ciddi sözlerin verildiği duygusunu güçlendiriyor ve bu tasvirin Tanrı kayrasının gerçekten de yeni çiftin üzerine olmasının görsel garantisi olarak düşünülmüş olduğunu ima ediyor.

Ancak birden bu huzurlu ve müreffeh evlilik sahnesinin mükemmeliyetinin beklenmedik biçimde bozulduğunu fark ediyoruz: evin hanımının ağırbaşlı başörtüsünü betimleyen panonun saf beyaz yüzeyine, kocaman, çirkin bir karasinek konmuş. Ne ki onu kovmaya çalıştığımızda bunun resim yüzeyine konmuş gerçek bir sinek olmadığını, kompozisyonun kendisinde betimlenmiş kurgusal bir sinek olduğunu, sanatçının bizi sanatsal ustalığıyla kandırdığını fark ediyoruz. Sanatçı, sanki taklit etme yeteneğini daha da göstermek istercesine, meyve tabağının yanına, böcekbilimsel açıdan doğru bir sinek –ama bu kez açıkça resmedilmiş sahnenin "içinde"– koymakla kalmamış, masa kenarının önüne, bu başörtüsündeki sinek gibi, bizim uzamımızla portrenin kurgusal uzamı arasında bir yerdeymiş gibi duran bir nesne, bir parça ekmek de yerleştirmiştir.

Ancak panonun üzerine konmuş gibi duran sinek, görsel bir şakadan çok daha fazlasının söz konusu olduğunu akla getiriyor. Aslında bu sineğin, özellikle de görsel yanılgıya yol açacak biçimde resmedilmesi, sanatçının profesyonel arzularına ve daha genel olarak bu dönemde, izleyiciyi aldatan sineğin uzun bir tarihi olan görsel bir sembol olmasından yola çıkarak sanatın (ya da daha çok "Sanat"ın) hedeflerine dair bir şeyler söylüyor bize. Daha 15. yüzyılın ortasında, İtalyan sanatçı Antonio Filarete, 13. yüzyıl sonu ve 14. yüzyıl başının belki de en ünlü sanatçılarından biri olan Giotto'nun olağanüstü yeteneğini anlatmak için böyle bir örnek vermiştir. Filarete, eserinde, Giotto henüz bir çırakken, ustası Cimabue'nin elindeki bezle kovalamaya çalıştığı sinekler betimlemiş olduğunu anlatır; yani genç

sanatçı o kadar yetenekliymiş ki profesyonel bir ressamı bile kandırabilmiş.

Antik Roma yazarı Yaşlı Plinius'un ünlü sanatçılar hakkında kaleme aldığı, muhtemelen çok daha antik kaynaklara dayanan 1. yüzyıl tarihli derlemesinde anlattığı hikâye ise çok daha eskidir. Plinius'a göre, antik dünyanın iki büyük ressamı Zeuksis ile Parrhasios, gerçek dünyayı kimin daha iyi betimleyeceğine dair iddiaya girmişler. İlk yarışmacı olan Zeuksis'in resmindeki üzüm salkımları o kadar ikna ediciymiş ki kuşlar resme gelip üzümleri yemek istemiş. Derken Parrhasios daha iyisini yapmaya karar vermiş ve rakibini işin sonucunu görmeye çağırmış. Zeuksis, Parrhasios'un yaptığı resmi görmeye işliğine koşmuş ve resmin önündeki perdeyi çekmek için atılmış. Tam o anda iddiayı kaybettiğini anlamış, çünkü resmi kapatan perde, aslında Raffaello'nun *Sistina Madonnası*'nda *(bkz. Resim 1)* açıkmış gibi duran perdelerin göz yanıltıcı bir temsili, yani kurgudan başka bir şey değilmiş. Ama burada aldatılanın bir grup kuşun değil de, antik dünyanın en büyük sanatçılarından biri olması Parrhasios'un ressam olarak üstünlüğünü kanıtlıyor.

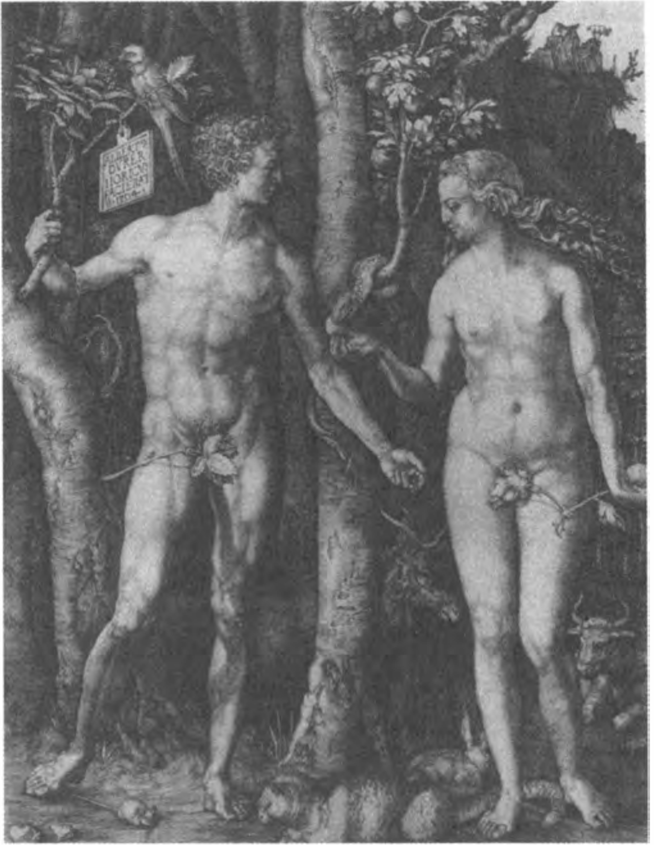
Benzer öyküler 16. yüzyılda küçük değişikliklerle tekrar tekrar anlatılmıştır. Örneğin İtalyan yazar Pietro Aretino, Tiziano'nun yaptığı kuzu resmini gören anne koyunun keyifle melediğini söyler; bir başka yazar da, Dürer'in eseri olan sahibinin portresine havlayan köpekten bahseder. Vasari 16. yüzyılın ortasında iki edisyonda yayınlanan *Sanatçıların Yaşamları*'nda, Plinius'un hikâyesinde olduğu gibi, *trompe l'œil* [göz yanıltıcı] resimlerle sadece hayvanların değil, insanların da kandırılabildiğini ima eder.

Bunlardan birinde, gelip geçenlerin papa olduğunu sandıkları, ama aslında Tiziano'nun kuruması için pencereye çıkardığı portrenin önünde hürmetle eğildiklerini anlatır. Sanat kuramcısı Zuccaro da, yoldan geçenlerin değil, bu kez gerçek bir kardinalin, bir belgeyi imzalaması için Raffaello'nun papa portresinin eline bir kalem tutuşturmaya çalıştığından söz eder.

Bu hikâyelerden birinin ya da hepsinin doğru olup olmaması konumuz açısından önemli değil, çünkü bu, tam da bu *topos*'ları, yani bu temel konuları tekrarlama eyleminin kendisiyle, büyük ihtimalle Plinius'un iyi bilinen hikâyesiyle başlamış olmalı – Rönesans kültürünün, sanatçının gerçek dünyayı inandırıcı ve doğru biçimde taklit etme yeteneğini ne denli önemsediğini anlayabiliyoruz. Dolayısıyla kendi portresinde, yaptığı resmin üzerine konmuş gibi duran bir sinek betimlemek, Frankfurt Ustası için (aslında kim olursa olsun) hem sanatsal yeteneğini sergilemede hem de prestijli Klasik öncüllerini çağrıştırmada gayet etkili bir yoldu.

Klasik dünya ve doğayla rekabet

Rönesans sanatçıları genellikle sadece doğayı taklit etmeye ve Klasik dünyayı anıştırmaya çalışmakla kalmamış, ikisini de geçmeyi hedeflemişlerdir. Aslında antik dünyanın prestijiyle ve doğal dünyanın gerçekliğiyle yarışmak, Rönesans sanatının kendi yaratıcılığının farkında olan örnekleri için temel amaçlardan biri olmuştur. Örneğin Dürer 1504 tarihli muhteşem *Adem ve Havva (bkz. Resim 14)*



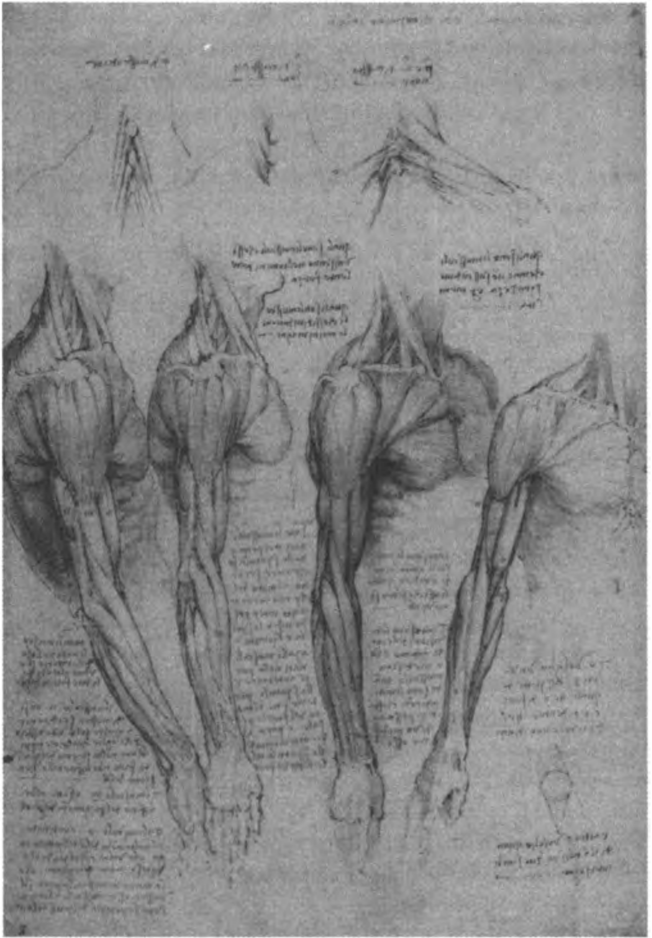
14. Albrecht Dürer, *Adem ve Havva*, gravür (ikinci baskı), 1504.



15. Antico (Piero Jacopo Alari Bonacolsi), *Apollon Belvedere Heykelciği*, gümüş kakma gözlü ve kısmen yaldızlı, y. 1497-8.

gravüründeki figürler için Rönesans'ta bilinen en ünlü antik heykelleri örnek almıştır: *Medici Venüsü* ve *Belvedere Apollonu* (adları, ilkinin Medici ailesine ait olmasından, ikincisinin de Vatikan'daki Belvedere avlusunda sergilenmesinden geliyordu). Burada, incelikle düşünülmüş, kedi ile farenin (ikisi de arka planda yer alıyor) düşüşten önceki dünyada hâlâ barış içinde bir arada yaşayabildiği bir Cennet hayalinde, Adem ile Havva'nın henüz günahtan uzak mükemmel vücutları, Klasik dünyanın, bugün açıkça Yahudi-Hıristiyan bağlamında görülen iki ikonundan yola çıkılarak örneklenmiştir. Baskı olarak çok uzak koleksiyonculara değin ulaşabilmiş olan bu tasvirde, Dürer çağdaşı olan izleyicilere Alman atalardan gelmesine karşın, Antik Roma dünyasından kalma eserlerle çevrelenmenin avantajına sahip herhangi bir İtalyan sanatçı gibi, Klasik örnekleri rahatça kullanabileceğini göstermiştir.

Belvedere Apollonu'nun mermer heykeli, ki aslında daha da eski tarihli Yunan orijinalinin Roma kopyasıdır, kuzey İtalya'dan, bu tür antik örneklere yakınlığından dolayı "Antico" lakabıyla tanınan heykeltıraş Piero Jacopo Alari Bonacolsi'nin, mükemmelen çalışılmış, kısmen yaldızlanmış, koyu bronz heykelciği için de model olmuştu *(bkz. Resim 15)*. Küçük ölçekli bu çalışma, heykeltıraşın Klasik sanatı başarılı biçimde anlayıp yorumlayabildiğini göstermenin yanında, sanat hamisinin Klasik bilgiye uzak olmadığını ve incelikli zevkini de vurguluyor. Bu örnekte, söz konusu sanat hamisi, bu dönemde gerçek antik nesnelerin en ünlü koleksiyoncularından biri olmanın yanında, bir sanat hamisi olarak sipariş verdiği "yeni" eserlerde de klasik konuları tercih eden Mantova Markizi Isabella



16. Leonardo da Vinci, *Dört anatomik çizim çalışması: kol, omuz ve göğüs,* karakalem ve mürekkep, kâğıt üzerine ıslak fırça, y. 1510-11.

d'Este'ydi. Isabella (altıncı bölümde yeniden ele alacağız) ve Antico için, hem görsel hem de yazınsal antik örnekler, sadece estetik bakımdan hoş ya da etkileyicilikleriyle memnunluk verici değildi. Aslında bunlar, tıpkı Rönesans hümanistleri ve ardıllarının çok değer verdikleri, Roma'nın ve Yunan'ın artık yitirilmiş "altın çağı"nın prestijli olması gibi, *sadece* antik olmalarından ötürü değerli bulunuyorlardı. Hatta, yitik bir geçmişe yönelik bu özlem duygusu ve onu kendi zamanında ruh ve beden olarak yeniden canlandırma arzusu, Rönesans İtalya'sının en etkili ailelerinden birinin başındaki Lorenzo de' Medici tarafından 15. yüzyılın sonunda benimsenmiş düşüncede bile görülebilir: *le temps revient* – yani sözcük anlamıyla: "geri dönen zaman" (ya da daha doğrusu geçmiş).

Bu dönemde bilinen antik yapıntılar arasında bulunan Klasik heykellerin, sikkelerin ve mücevherlerin en çok beğenilen özelliklerinden biri, insan vücudunun gerçekçi ve inandırıcı biçimde betimlenmesiydi. Hem Kuzey'deki hem de Güney'deki sanatçılar antik sanata bu bakımdan meydan okumaya ve onu geçmeye çalışmanın yanında, genellikle Rönesans izleyicilerin, hayvan ve bitki varlığı, hatta bütün bir manzara gibi Klasik sanatta pek tanık olmadıkları diğer doğal görüngüleri göz yanıltıcı biçimde betimlemeyi de hedeflemişlerdir. Leonardo da Vinci'nin yaptığı sayfalarca çizim, insan göğsü, kolu ve omzunun farklı açılardan yapılmış bu incelikli eskizinde olduğu gibi, onun, bitkileri, hayvanları ve insan vücudunu yakından inceleyip çalışarak doğal dünyanın sırrına erme isteğini yansıtır *(bkz. Resim 16)*.

Leonardo'nun, 15. yüzyılın sonu ve 16. yüzyılın başında, eklemlerden topraktan alınmış bir kesite kadar uzanan

görüngüleri araştıran erken bilimsel yaklaşımı, en azından kısmen, Kuzey Avrupa resminde 1400'lerin ilk yarısında çoktan görülmeye başlanan gayet ayrıntılı doğa betimlerinden esinlenmiş olabilir. Jan van Eyck gibi Kuzey sanatçıları, ki onları bir sonraki bölümde ele alacağız, gerçek dünyanın, meyvelerden böceklere, kumaşlardan mobilyalara kadar bütün yanlarıyla en ince ayrıntısına değin betimlenmesine ağırlık vermişlerdi; bu ayrıntıya odaklanmış resim tekniği, 15. yüzyılın başlarında Hollanda'da doğmuş gibi görünen yağlıboya tekniğine de uygundu. İtalya'da Leonardo gibi sanatçılar, bu tür Kuzey örneklerinden etkilenerek doğayı daha dikkatli inceleme gereği duymuş olabilirler. Ancak Kuzey'deki sanatçıların aksine, İtalya'dakiler, canlı modeller ve Leonardo'nun, insan kolunu ağır çekimdeymişçesine betimlediği neredeyse sinematografik karakalem ve mürekkep çiziminde görüldüğü gibi, kadavralar üzerinde çalışarak insan anatomisini doğru biçimde betimlemekle daha çok ilgilenmişlerdir.

Perspektifin mükemmelleştirilmesi

Ancak İtalyan sanatçılar için binaların ve mimari uzamların doğru ve inandırıcı biçimde betimlenmesi de bir o kadar önemliydi. Kuzey'de bir sanatçının "gerçek" dünyayı sanatında yakalamış olduğunu gösteren şey incelikle betimlenmiş nesnelerken, İtalya'da inandırıcı bir gerçeklikte betimlenen nesnelerin ve insanların aynı biçimde ikna edici uzamlara yerleştirilmiş olması gerekiyordu. Giotto'dan bu yana, 15. yüzyılın başında, sanatçıların

deneme yanılma yoluyla üç boyutlu yapıların ve uzamların betimini sezgisel olarak mükemmelleştirmelerine karşın, birden matematiksel bir kesinlikle bunu yapmak mümkün olmuştu.

Daha önceki bölümlerde gördüğümüz Alberti, 1435 yılında ilk kez Latince olarak basılan *De Pictura [Resim Üzerine]* kitabında, ideal olarak bakan kişinin göz seviyesine göre düzenlenmiş tek bir kaçış noktasında birleşen çizgilere dayanarak hem nesnelerin hem de mimari uzamların dizgesel olarak ve inandırıcı biçimde resmedilmiş ya da oyulmuş düz bir yüzey üzerinde betimlenmesine olanak tanıyan bir teknik olan lineer perspektifin ilkelerini matematiksel olarak tanımlamaya çalışmıştır. Alberti, kendi yaptığı resimlerde ya da heykellerde tarif ettiği bu tekniği kullanmamış, kitabı yazarken diğerlerinin deneyimlerine dayanmıştır. Bunların başında, Floransa Katedrali'nin, nihayet 1436 yılında tamamlanan büyük sekizgen kubbesini yapan heykeltıraş ve mimar Filippo Brunelleschi geliyordu; Alberti, diğerlerinin yanında Brunelleschi'ye de adadığı kitabının İtalyanca baskısını da aynı yıl yapmıştı. Brunelleschi, daha 1424-5 yıllarında, binaları ve kentsel alanları göz yanıltıcı biçimde betimlerken matematiğe dayanan tekniği kullandığını göstermek için katedralin önünde yer alan vaftizhane gibi Floransa'ya özgü mimari yapıları kullanmıştı. Çok geçmeden, resimle, freskle, hatta rölyefle uğraşan diğer sanatçılar da, özellikle Alberti'nin kitabı yayınlandıktan sonra Brunelleschi'nin yaklaşımını uygulamaya başladılar. Ancak bu metnin bugüne ulaşan kopyalarının, seçkin hümanist bilginlerin ve sanat hamilerinin dili olan Latince olmasından yola çıkarak, uygulamaya yönelik ustaların, Masaccio'nun

göz yanıltıcı *Üçleme* freski ya da heykeltıraş Donatello'nun perspektifli mermer ve bronz rölyefleri gibi 15. yüzyılın başından eserleri inceleyerek ve kulaktan dolma bilgilerle lineer perspektifi kullanmayı öğrendikleri sonucuna varmak akla yatkın görünüyor.

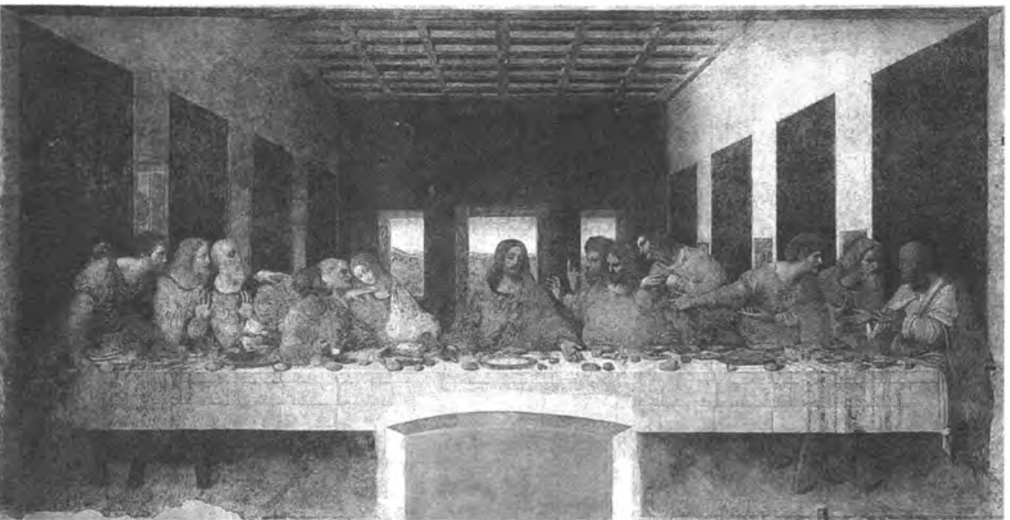
Bu sanatçılardan biri olan ressam Domenico Veneziano, matematik üzerine metinler yazan, ki bunlardan biri de perspektif üzerineydi, arkadaşı Piero della Francesca ile ettiği sohbetlerden de yararlanmış olabilirdi. Domenico'nun, kısaca ikinci bölümde yer verilen, 1445-7 tarihli *Azize Lucia Altar Panosu (bkz. Resim 3)*, lineer perspektif ilkelerinin derinlemesine anlaşıldığını göstermenin yanında, Alberti'nin kitabı yayınlanmadan on yıl önce bu tekniğe kendi çabalarıyla ulaşmaya çalıştığını da göstermektedir. Altar panosunun orta kısmında, tek bir sahnenin betimlenmeye çalışıldığı açıkça görülürken, Domenico, figürlerini, daha önceki triptikleri andıran hafifçe sivri kemerlerden oluşan üç parçalı bir mimari yapıya yerleştirmek istemiştir. İlk bakışta, uzamın lineer perspektif kurallarına göre oluşturulmuş gibi göründüğü söylenebilirse de, altar panosuna, diz çökmüş bir dindarın ya da altardaki rahibin pozisyonundan bakılacak olursa, bu açıdan göze çarpan ilk şeyin, muhtemelen *predella*'nın hemen üstünde, resmin alt kısmını kaplayan incelikle ve ayrıntıyla betimlenmiş yer karoları olduğu anlaşılacaktır. Bir matematik kitabındaki diyagram gibi görünen karolar, panonun alt kısmından Madonna'nın tahtının ayağına kadar inandırıcı biçimde kısalıp küçülüyor. Kemerli arkad ve arka plandaki denizkabuğu motifli nişler, keskin matematiksel ilkelere göre dikkatle betimlenmiş gibi duruyor.

Ama elbette, görünüş aldatıcı olabilir. Zemin karolarının lineer perspektif kurallarına göre doğru biçimde betimlenmiş olmasına karşın, geri kalan mimari öğeler ve bunların içine yerleştirilmiş figürler, kesinlikle belirsiz kalmış. Örneğin resmin üst kısmı boyunca uzanan arkadın cephesi, hayali resim planının yüzeyinin tam önünde duruyormuş gibi görünmesine karşın, resmin orta ve alt kısımlarında, bunun böyle olamayacağı, azizlerin, kemerlerin içinde değil, bu yapının önünde durmalarından açıkça anlaşılır. Aynı biçimde, Madonna'nın, ilk bakışta, denizkabuğu motifli ana nişin içinde oturuyormuş gibi görünmesine karşın, sütunların pozisyonuna bakarak onun nişin bir hayli önünde olduğu anlaşılır, hatta giysisinin alt kıvrımları onun ilk sütun sırasının da önünde olduğunu düşündürmektedir. Aslında Madonna'nın mimari unsurlara ve diğer figürlere göre devasa bir ölçekte olduğu da bellidir. Ayağa kalkacak olsa, yanındaki azizlerin onun yanında cüce gibi kalacağı, hatta tahtının iki yanındaki sütunlar kadar uzun boylu olacağı açıktır.

İncelikle betimlenmiş zemin karoları Domenico'nun lineer perspektif kurallarını iyice incelemiş olduğunu belli ediyor. Dolayısıyla onun apaçık "hataları" söz konusu matematiksel kurallara özellikle uymadığı biçiminde değil, asıl amacına en iyi biçimde ulaşmayı, yani hem orijinal olarak yerleştirildiği Floransa Santa Lucia dei Magnoli kilisesini hem de sipariş veren varlıklı sanat hamisi yüceltmeyi hedefleyen bir çalışma olarak görülmelidir. Dolayısıyla Domenico'nun sanat hamisi, zemin karolarındaki ve ana panoda tek bir bütün uzamın kullanılması gibi perspektif unsurları sayesinde açıkça "güncel" görünen bir altar pa-

nosu istemiş olsa da, resmin ana kompozisyonuna, büyük ölçüde geleneğe ve hiyerarşiye dayanan dinsel bir düzenleme hâkimdir. Mimari unsurların, asıl Madonna ve Çocuk figürünü, erken triptiklerde olduğu gibi ve Bakire'nin fiziksel ve sembolik olarak diğer figürlere hâkimiyeti ve yandaki azizlerle (kiliseye adını veren Azize Lucia ile Floransa'nın koruyucu azizleri Vaftizci Yahya ve Piskopos Zenobio) görsel olarak öne çıkaracak biçimde kullanmasıyla bu amaca ulaşılmıştır. Panonun görsel olarak yanıltıcı uzamsal ve figürler arası ilişkileri, orijinal olarak resme aşağıdan bakan dindarlar için sahnenin görsel yanlarını öne çıkarmaktadır.

Alberti tarafından açıklanan lineer perspektif tekniği 15. yüzyılın başından bu yana sanatçılarca hayli yaratıcı resimlerin ve rölyeflerin, gerçek dünyanın kendisine rakip olabilecek hayali dünyalara açılan pencerelere dönüştüğü kutsal ve dindışı uzamların yaratılmasında kullanılmıştır. Belki de bu yaklaşımın zirvesini, Leonardo'nun bir başka eseri olan, yaygın olarak bilinen ve ziyadesiyle yıpranmış *Son Yemek* freski oluşturur *(bkz. Resim 17)*. Bu çalışma, Leonardo'nun 1490'ların sonunda, yöntem olarak bir başarısızlık abidesi olduğu anlaşılan, deneysel plaster üzerine yağlıboya tekniğiyle tamamladığı resmi, Milano'daki Santa Maria delle Grazie kilisesinin yemekhane duvarından çoktan beridir yavaş yavaş dökülmektedir. Eserin halk nezdindeki uzun süreli başarısının sırrı, sanatçının Son Akşam Yemeğiyle [Evkaristiya] ilgili bu etkileyici sahnedeki figürlerin değişen duygusal durumlarını büyük bir duyarlılıkla resmetmesi ve inandırıcı bir uzamsal ortam yaratmış olmasıdır.



17. Leonardo da Vinci, *Son Yemek*, duvar resmi, 1495-7/8.

Resmin sanat hamisi Milano Dükü Ludovico Sforza'ydı; Dük Santa Maria delle Grazie manastırına öylesine bağlıydı ki, Leonardo'nun tarihin en ünlü yemek sahnesini betimlediği toplantı salonunda, haftada iki gün keşişlerle birlikte yemek yiyordu. Kompozisyonun fotoğrafik bir reprodüksiyonuna bakmak bile, kurgusal yemek alanının, toplantı salonunun gerçek uzamının kesintisiz bir devamı gibi algılanabildiğini düşündürtmeye yeter. Ancak bir kez daha, *Azize Lucia Altar Panosu*'nda olduğu gibi, sanatçı lineer perspektif kurallarını kendi amaçları için değiştirmiştir. Bunların belki de en dikkate değer olanı, bu tekniğin, resmin kendisi gibi, toplantı salonunda oturan ya da ayakta duran izleyicinin göz seviyesinin çok üstündeki tek bir kaçış noktasına göre düzenlenmiş olması, dolayısıyla eseri ideal bakış açısından görülmeyi olanaksız kılmasıdır. Aynı biçimde, kompozisyonun ön planına hâkim olan masa da, kendi içinde makul biçimde kısaltılmış olmasına karşın, yakından bakıldığında çok dar ve uzunmuş gibi göründüğü için figürlere ve kurgusal mimari uzama göre hayli belirsiz bir pozisyonda kalmıştır. Ve yine *Azize Lucia Altar Panosu*'nda olduğu gibi, ortadaki kutsal İsa figürü, aslında etrafındaki havarilerden çok daha büyük ölçekte resmedilmiştir. Dolayısıyla Leonardo *Son Yemek* eserinde, belli bir etki –yani kutsal bir sahnenin, bizim fiziksel dünyamızın bir parçasıymış, ama gizemli bir biçimde ondan ayrıymış gibi duran bir sahnenin ortasında sessiz sakin oturmuş Mesih figürünün etrafında dönen aciliyet ve etkileyici gerilim duygusu– yaratabilmek için lineer perspektifin katı kurallarını ve göreli orantıyı değiştirmiştir.

Sonuç

Lineer perspektif, doğanın, insan vücudunun ve Klasik örneklerin yakından gözlemlenmesi gibi, Rönesans izleyicilerine kendi başına ayrıntılı bir çalışmanın ve kuramsal düşünüşün nesnesi olmaya değer bir şeymiş gibi görünüyordu. Ancak sıra bu amacı gerçek sanat eserlerinde uygulamaya geldiğinde, sanatçılar, ressamlar, heykeltıraşlar ve onların sanat hamileri sanatsal ya da daha farklı amaçlar için "gerçekliği" –geçmiş ya da şimdiki, doğal ya da uzamsal– değiştirmeye ve dönüştürmeye isteklilerdi. Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, gerçek ile ideal arasındaki bu ilişkiler, Rönesans'ın en çok kullanılan türlerinden biri olan portre sanatı için de geçerliydi.

V. Bölüm

PORTRE SANATI VE "RÖNESANS İNSANI"NIN YÜKSELİŞİ

Bireylerin tasvirleri

Birinci bölümde kısaca gördüğümüz, 19. yüzyılın etkili tarihçilerinden, İsviçreli Jacob Burckhardt'a göre Rönesans, kendilik kavramının özerk bir varlık olarak tamı tamına belirdiği bir zamanda ideal ve çok yönlü "Rönesans insanı"na, yani *uomo universale*'ye yol verdiği modern "bireysellik" nosyonunun doğduğu çağdır. Burckhardt'ın 1860 yılında *The Civilization of the Renaissance in Italy [İtalya'da Rönesans Uygarlığı]* kitabının yayınlanmasından bu yana, bu geniş ve etkili iddiaların faydaları tartışılmış ve her bakımdan gelişmiş, kendiliğinin bilincinde bireylerin daha önceki dönemlerde de bulunabileceği belirtilmiştir.

Aslında belli bir çağın *Weltanschauung*'undaki, yani "dünya görüşü"ndeki paradigma değişikliklerine dair kuramları kanıtlamak ya da çürütmek hayli zor olmasına karşın, Rönesans döneminde önemli simaların resim ve hey-

kel olarak portre üretiminde bir patlama yaşandığına hiç kuşku yoktur. Elbette Rönesans döneminden önce de, az sayıda kral ve papanın bağımsız olarak resmedilmiş portreleri vardı; hatta kısmen onlardan daha az dereceli seçkinlerin, örneğin piskoposların ya da yüksek soyluların mezar portreleri yapılıyordu. Aynı biçimde, bir eserin, örneğin bir altar panosunun varlıklı ve güçlü sanat hamisinin bağışçı portresi de, Ortaçağ'dan bu yana resimde ya da kutsal sahnenin yakınında betimleniyordu.

Kutsal ve dindışı seçkinlerin benzeri betimlerinin üretimi, hiç kuşkusuz, 15. ve 16. yüzyıllar boyunca da sürdürülmüştü. Ancak 1400'lerin başından itibaren, kadınlar, başarılı tüccarlar, hatta sanatçılar gibi diğerlerinin de giderek artan sayıda bağımsız portreleri yapılmaya başlandı. Geleneksel seçkinlerin portrelerinde bile, dönemin, uzamı, doğayı ve insan anatomisini giderek artan bir doğallıkla betimlemeye yönelik yeni yaklaşımını yansıtacak biçimde, kişinin fiziksel ve ruhsal niteliklerine duyulan artan ilgi belirgindi. Kişisel portreciliğe yönelik ilgi Rönesans'ta Klasik antikitenin yeniden canlanmasını da yansıtıyordu; çünkü antik yazarlar ünlü kişiliklerin biyografilerine ağırlık vermişlerdi; Roma imparatorlarının ve ileri gelen vatandaşların mermer büstleri ve antik sikkeleri, hâlâ hayranlıkla inceleniyor, Rönesans sanat hamilerinin, koleksiyoncuların ve sanatçıların yeni siparişlerinde bunlar örnek alınıyordu.

Buraya kadar, bu türün çeşitliliğini gösterecek biçimde birkaç portreyi ele aldık. Geçmiş yüzyıllarda olduğu gibi, II. Alfonso'nun bir Napoli kilisesi için sipariş verdiği *Yas*'ta bir kral katılımcı-bağışçı olarak betimlenmiş olsa da, sanat hamisi, artık heykeltıraşın incelikli insan bedeni anlayışını

ortaya koyarak, üç boyutlu ve duygusal bakımdan etkilenmiş bir varlık olarak esere dahil ediliyordu *(bkz. Resim 11)*. Aynı şekilde 15. yüzyılın sonunda seçkin bir soylu, resimli bir elyazmasının sayfasında betimlenmiş olsa da, artık burada söz konusu olan aristokrat bir kadındı (Burgonya Düşesi Mary) ve onun etrafındaki nesneler, kumaşlar ve uzamlar yeni bir doğalcı betimden alınan zevki yansıtıyordu *(bkz. Resim 9)*. Geçtiğimiz bölümde uzun uzadıya tartıştığımız sanatçı ile karısının çifte portresinde, 15. yüzyılın sonunda portre sanatının erimini ne kadar genişletmiş olduğunu görüyoruz *(bkz. Resim 13)*. Bu tasvirde gayet başarılı, ama aristokrat olmayan zanaatçı-sanatçı ile karısının, daha önceki yüzyılların bir prensinin ya da papasının isteyebileceği bir özenle resmedildiğini görüyoruz. Yoksul kadınlar ve erkekler Burckhardt'ın Rönesans'ın temel niteliklerinden biri olarak tanımladığı, bireyi öne çıkaran, giderek artan ilginin hâlâ kesinkes dışında bırakılmış olsalar da, kendiliğe ve kişinin kendi imgesini daha geniş dünyaya yansıtmaya yönelik vurgu, çok daha geniş bir ölçekte ve daha önce hiç olmadığı denli ortaya çıkmaya başlamıştır.

Bir Rönesans portresine baktığımızda, sanki bir fotoğrafın resmedilmiş ya da heykeli yapılmış değişkesine bakıyormuşuz gibi, tasvirin portresi yapılan kişiye "gerçekten" benzeyen doğrudan bir betimi olduğunu düşünürüz genellikle. Ancak fotoğrafların bile, gerçekliği aslına sadık biçimde yansıtan şeffaf temsiller olmak yerine, müdahale edilebilir imajlar oduğunu gayet iyi biliyoruz. 21. yüzyılın bir fotoğrafik portresinde, yumuşak ışık, özel seçilmiş giysiler ve biraz da makyaj kullanılabilmektedir – "bas" komutunu vermeden önce dijital resim görüntüsünden

istenmeyen kırışıklıkları ve lekeleri ortadan kaldırabilen Photoshop gibi programların yardımından söz etmiyorum bile – aynı biçimde bir Rönesans portresi de üzerinde incelikle çalışılan, özenle oluşturulmuş bir şeydi. Sanatçı ile karısının portresinde, örneğin çifti en iyi giysilerini giymiş, karanfiller ve kirazlardan şaşırtıcı sineklere kadar görsel ve sembolik anlamları incelikle düşünülmüş şeylerle sarılmış bir halde görüyoruz.

Aslında kişilerin Rönesans tasvirlerini, onların portre olarak niteliklerine karşılık aslına benzerlik başarısını değerlendirirken, her zaman örtüşmesi gerekmeyen iki kategoriden söz edilmelidir. Dolayısıyla örneğin Leonardo'nun, *Son Yemek*'teki *(bkz. Resim 17)* inandırıcı benzerliğe temel oluşturması için canlı modellerin yüzlerinin ve vücutlarının hazırlık çizimlerini kullandığını biliyoruz, ama bu tasvirlerin "portre" olduğunu iddia edemeyiz. Aynı biçimde İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth'in, yaşlılığında resmini yapan sanatçı tarafından kullanılmak üzere sadece belli sayıda modeli önceden onayladığını belgelerden biliyoruz. Kraliçeyi hâlâ genç ve güzel olarak betimleyen bu onaylanmış modeller, sonuçta ortaya çıkan eserlerle birlikte, ihtiyar kraliçeyi *(bkz. Resim 24)* olduğu gibi temsil etmesi için değil, portre olarak görülmesi için düşünülmüştü. Benzer biçimde Tiziano da geçtiğimiz bölümde kısaca yer verdiğimiz koleksiyoncu ve sanat hamisi olan 60 yaşındaki Isabella d'Este'nin portresini, Isabella sanki bir genç kızmış gibi resmetmişti.

Hatta rötuşlandığı çok daha az belirgin olan portrelerde bile, kişi gerçekliği idealleştirmeden ayırmaya çalışırken dikkatli olmalıdır. Aynı kişinin farklı sanatçılarca yapılmış

birkaç portresinin bulunduğu ender durumlarda ancak birini diğerinden ayırmaya çalışmak mümkün olabilir. Ama "güzelleştirme" sadece belli yaştaki hanımların genç ve güzel görünmeleri demek değil, portresi yapılan kişilerin toplumsal, ekonomik ve siyasi konumları ve arzuları üzerine en iyi olanaklı "görünüşlerinin" betimlenmesiydi de.

İtalya'da portre sanatı

Örneğin Tiziano'nun daha geç bir tarihte, 1530'lardaki Urbino Dükü Francesco Maria della Rovere'nin portresi, onu, saç çizgisi hafifçe gerilemiş, alnında çizgiler belirmiş, olgun bir adam olarak gösterir *(bkz. Resim 18)*. Ama dükün genel olarak koyu renkli arka planda öne çıkan açık tenli yüzünde dikkat çeken sabit, çeliğimsi bakışları, onun cesaretini ve kararlılığını onaylamak, alnındaki çizgilerin gösterdiği gibi bilge ve deneyimli bir kişi olduğunu açıkça ifade etmek içindir. Bu tür özellikler, hiç kuşkusuz, hem ünlü bir *condottiere*, yani profesyonel bir ordu komutanı, hem de bir asilzade olan kişinin bu portre siparişini verirken yansıtmak istemiş olabileceği niteliklerdir. Aslında yazar Pietro Aretino, portreyi bir bütün olarak ve resimde betimlenmiş çeşitli nesnelerle birlikte, örneğin giydiği üst sınıf ithal Alman zırhında, arkasındaki kırmızı kadife kaplı rafta duran kuş tüylü miğferinde ya da aynı rafta ve sağ elinde tuttuğu her biri Venedik, Floransa ve papalık ordularında emri altındakileri temsil eden batonlarda olduğu gibi, dükün bütün kariyerinin bir tür görsel özeti olarak kabul etmiştir.



18. Tiziano Vecellio, *Francesco Maria della Rovere, Urbino Dükü*, kanvas üzerine yağlıboya, y. 1536-8.

İlginçtir, dükün karısı ve Isabella d'Este'nin kızı olan Eleonora Gonzaga, Tiziano tarafından, kocasının tasvirinin yanına asılması için yapılmış olabilecek bir eş portrede betimlenmiştir. Ama Rönesans savaşçı-prensin açıkça öne çıkan ideal erkeksi niteliklerine karşın, karısı çok daha ra-

hat bir duruşta, zengin, güçlü ama ağırbaşlı bir soylunun karısına yakışır şekilde, güzel bir kadife brokarla, işlemeli dantellerle sarılmış, zevkli mücevherler takmış, saçları lüks bir işlemeli bonede toplanmış, oturur halde betimlenmiştir. Dükün çevresindeki nesneler, onu mükemmel bir komutan olarak betimlerken, düşesin portresinde en çok dikkat çeken özelliğin, evlilik sadakatinin geleneksel simgesi küçük bir köpek olması her şeyi açıklıyor.

Alberti neredeyse bir yüzyıl önce, sanatın, "ruhun hareketleri"ni "bedenin hareketleri"yle göstermeyi hedeflemesi gerektiğini yazmıştı; yani bir başka deyişle, dış işaretler vasıtasıyla insanın içini yansıtmak. Ama Urbino Dükü ile Düşesi'ninkiler gibi resimlerden, onların kişisel niteliklerinin "gerçekte" nasıl olduğu bir yana, onların "gerçekte" nasıl olduklarını bile anlamak mümkün değildir. Onun yerine, onların üzerinde dikkatle düşünülmüş duruşlarına ve özelliklerine bakarak, sadece kendi çağdaşları ve özellikle ardılları tarafından –portrecilik hemen her zaman hanedana ve hatırlamaya ilişkin bir rol üstlendiği için– nasıl görülmek ve hatırlanmak istediklerini anlayabiliriz.

Tiziano ve Leonardo da Vinci gibi ünlü İtalyan sanatçılar –ikincisinin durumunda ünlü *Mona Lisa* da dahil– sanat hayatları boyunca portreler üretmiş olmalarına karşın, portre türünün kendisi İtalyan Rönesans sanat kuramcıları tarafından, belli başlı dinsel resimlere ya da tarihi anlatılara göre sanatsal açıdan daha aşağıda görülmüştür. Örneğin Michelangelo gerçek sanatsal yaratıcılık ya da deha yerine, gerçekliği mekanik biçimde kopyalama yeteneğinden ibaret gördüğü bu türden o kadar hazzetmiyor

olmalıydı ki, sadece tek bir doğru dürüst portre yapmıştır. Hatta Michelangelo yaptığı modelin Medici düküne hiç benzemediğini belirten çağdaşlarından birine, bin yıl sonra hiç kimsenin onun nasıl göründüğünü umursamayacağını ama herkesin heykeli yapan sanatçının yeteneğine hayran kalacağını söylemiş.

Kuzey'de portrecilik

Tam tersine Kuzey Avrupa'da ise portre sanatı, özellikle dinsel tasvir ve nesne siparişinin bütün bütün ortadan kalktığı Protestan bölgelerinde, portre gibi dindışı sipariş sayısının giderek arttığı Reform'dan sonra, daha genel bir sanat formu olarak görülüyordu. Aslına bakılırsa bu türün Kuzey'deki yüksek statüsü düşünüldüğünde, Rönesans'ın kimi çok ünlü ve ilgi çekici portrelerinin İngiltere, Fransa, Almanya ve Alçak Ülkeler'de faaliyet gösteren sanatçılarca yapılmış olması şaşırtıcı değildir.

Rönesans portrelerinin en iyi bilinenlerinden biri, Hollandalı ressam Jan van Eyck'in erkek kardeşi Hubert ile birlikte yaptığı, 15. yüzyıl Avrupa'sının en dikkate değer altar panosu –*Gent Altar Panosu* olarak da bilinen– çok-panolu, kanatlı retablodur. Jan bu eser tamamlandıktan iki yıl sonra, 1434 yılında, daha makul ölçekli olmakla birlikte, aynı biçimde akıllarda kalan, iç mekânda el ele ayakta durmuş bir çiftin portresini yapmıştır *(bkz. Resim 19)*. Bu pano, belgelere göre betimlenen erkeğin, İtalyan kenti Lucca'dan gelip, bugünkü Belçika'da bulunan Bruges'de bir servet kazanmış ve Giovanna Cenami ile



19. Jan van Eyck, *Arnolfini Portresi,* pano üzerine yağlıboya, 1434.

evlenmiş, varlıklı tüccar Giovanni Arnolfini olduğu düşünüldüğünden, *Arnolfini Portresi* olarak da bilinir. Pano, sadece, ilk kez Kuzey'de geliştirilen ve daha sonra İtalyan sanatçılarca benimsenen yağlıboyayla yapılmış erken bir örnek olmanın yanında, betimlenen kişilerin geleneksel kutsal ya da dindışı seçkinlerden olmamasıyla da önemlidir. Kompozisyonda yer verilmiş kumaşlara, döşemelere ve mobilyalara bakarak çiftin varlıklı oldukları düşünülebilirse de, onların aristokrat değil, kendi emeğiyle bir yere gelmiş bir adam ve karısı olduğu bellidir. Çift, daha önce sadece çok çok seçkinler için kullanılan bir duruş olan tam boy betimlenmekle kalmamış, büyük bir dinsel sahnenin hamisi olmak yerine, kendi evlerinde, kendi sahip oldukları nesnelerle sarılmış bir halde resmedilmiştir.

Ancak Tiziano'nun bir yüzyıl sonraki Urbino Dükü portresinde olduğu gibi, Jan'ın portresindeki çift de, kendi durumlarını ve arzularını ifade etmek için etraflarındaki şeyleri kullanmıştır. Peki, onların zenginliğini anlatmanın yanında, bu tasvirde aslında neler olup bitiyor? Çift odaya daha biraz önce girmiş gibidir, çünkü ön planda adamın pabuçlarını çıkarmış olduğunu görüyoruz. Hanımın ayağının dibindeki köpek, onun evlilikteki sadakatini yansıtıyor gibi görünüyor; bu arada ellerin törensel tutuluşu, adamın ağırbaşlı biçimde kaldırdığı sağ elinin duruşuyla birlikte, bir tür yemin ya da ant sahnesine tanık olduğumuzu akla getiriyor. Dolayısıyla resmin, daha önce gördüğümüz sanatçı ve karısının portresi gibi, çiftin evlilik ya da nişan kararlarını anmak amacıyla yapılmış olduğu düşünülebilir.

Ancak bu yasal bağı yansıtan ritüelin tanıkları kimlerdir? Arka plandaki dışbükey aynada, sahnenin önünde

durması gerektiği örtük olarak varsayılan ve muhtemelen resimdeki adamın işaret ettiği iki küçük figür görüyoruz. Aslında figürler, sanatçı Jan van Eyck'i ve onun yanında durduğu ima edilen bizlerden birini temsil ediyor olabilir. Bu ima, aynanın tam üstünde gördüğümüz, hem imza hem de bir tanıklık olarak sanatçının varlığını doğrulayan, duvardaki 1434 tarihi ve "Jan van Eyck buradaydı" sözleriyle de destekleniyor. Dolayısıyla bu portre, çiftin ekonomik ve toplumsal başarısını ve zenginliklerini de görsel olarak kanıtlamakla kalmıyor, aynı zamanda evlilik bağının resmi bir anısı oluyor.

Bu arada Jan aynaya minik bir kendi portresini ekleyerek kendisinin sanatçı olarak yeteneğini de yansıtmak istemiştir: dışbükey bir ayna gibi kompleks bir nesne üzerine resim yapabildiğini kanıtlamakla kalmanın yanında, doğal dünyanın tamamını bir aynadan görülüyormuş gibi resmin yüzeyine aktarabilmek. Jan, ilgi çekici biçimde, *Gent Altar Panosu*'nu tamamladıktan sonra *Arnolfini Portresi*'ne başlamadan, bağımsız sanatçının kendi portresinin erken örneklerinden biri kabul edilebilecek bir resim de yapmıştır. Daha önce gördüğümüz gibi, 15. yüzyılın sonunda, Frankfurt Ustası gibi kimi sanatçılar, kendilerini, profesyonel hedeflerinin işaretleri denilebilecek biçimlerde yanılgıya yer vermeyen şekillerde betimliyorlardı. Ama seçkin sanatçıların durumunun 16. yüzyıl dönümünde ne denli yükseldiğinin en iyi göstergelerinden biri, bütün zamanların en iyi portrelerinden biri olan Dürer'in 1500 tarihli cüretkâr kendi portresidir *(bkz. Resim 20)*.

Bu tasvirde sanatçı parlak kıvırcık saçları ve kürklü yakasındaki tüyler gibi incelikle betimlenmiş ayrıntılar



20. Albrecht Dürer, *Kendi Portresi*, pano üzerine yağlıboya, 1500.

aracılığıyla eşsiz teknik becerisini sergiliyor. Hatta daha da dikkat çekici biçimde, Dürer kendisini *Salvator Mundi* yani Dünyanın Kurtarıcısı olarak Tanrı Baba'nın erken ikon-portrelerini hatırlatır biçimde önden resmetmiştir. Başının sol tarafında adının başharflerinin üzerine yazdığı yarı milenyumun 1500 tarihiyle birlikte göz önüne alındığında, Dürer'in sanatsal ve kutsal yaratıcılık arasında görsel bir bağ kurmak istemiş olduğu düşünülebilir. Sanatçı, bir başka deyişle, bir tanrı olmuş, Tanrı gibi o da dünyayı ve üzerinde yaşayanları sanatıyla ortaya çıkarabiliyordur – bu konuyu dokuzuncu bölümde ayrıntılı olarak ele alacağız. Ancak tür olarak portre sanatı bağlamında, sanatçının kendine güvenini, hatta belki de kibrini cüretkâr biçimde sergilemesi, bu sanat biçimi ile bireyciliğe, orijinalliğe ve yaratıcılığa ilişkin yeni Rönesans değerleri arasındaki önemli bağları da yansıtıyor.

Portre sanatının olasılıkları: Holbein'ın *Sefirler*'i

Bu bağlar, bu dönemde üretilen, bir yandan Burckhardt'ın çok yönlü "Rönesans insanı" idealini doğruluyormuş gibi görünmekle beraber, sıradışılığıyla, bu tür ideallerin, kaçınılmaz biçimde, sınırlı sayıda seçkinler, zenginler ve genellikle erkek hümanist-bilginler, soylular ve resmi görevliler tarafından yerine getirilebildiğini hatırlatan en görkemli portrelerden birinde en iyi biçimde ortaya konmuştur. Söz konusu resim *Sefirler (bkz. Resim 21)* olarak bilinir ve 1533 yılında Alman sanatçı Genç Hans Holbein

tarafından, muhtemelen uzun yıllar profesyonel olarak faaliyet gösterdiği İsviçre'deki Basel kentinde tanık olduğu dinsel ikonkırıcılığa bir tepki olarak, temelli İngiltere'ye yerleştikten sonra yapılmıştır. Ancak tarihin bir cilvesiyle 1530'ların sonundan itibaren, VIII. Henry'nin 1536 yılında bütün Katolik manastırların kapatılması yönünde verdiği kararla, kendisini yeni kurulmuş İngiltere Kilisesi'nin ve mülklerinin –ikonkırıcı güruhun elinden kurtulabilmiş sanat eseri de dahil olmak üzere– başı olarak görmesiyle, İngiltere'de de dinsel sanat mirası ortadan kaldırılacaktı.

Ama bütün bunlar henüz meydana gelmeden önce, Holbein'ın çifte portresini sipariş veren 29 yaşındaki sanat hamisi Jean de Dinteville, erkek kardeşine Mayıs 1533'te şöyle yazacaktı: "Mösyö de Lavaur bana bir ziyarette bulunma şerefini bahşetti, benim için hiç de azımsanmayacak bir onur bu." Dinteville, İngiliz sarayının soylu bir aileden gelme, görgülü bir Fransız Katolik elçisiydi; VIII. Henry o sıralarda Aragonlu Catherine'i boşayıp onun yerine, nihayet tahta bir erkek vâris vereceğini umduğu Protestan sempatizanı Anne Boleyn'le evlenme hazırlıkları yapıyordu. Portrede, Dinteville sol tarafta, Georges de Selve sağ tarafta duruyor. Selve hem Dinteville'in yakın bir dostuydu, hem de Fransa'nın güneybatı bölgesindeki Lavaur piskoposu ve Roma'daki papalık sarayının da dahil olduğu çeşitli Avrupa saraylarına atanmış bir Katolik Fransız diplomattı. Dinteville'in mektubu, dostunun o tarihlerdeki gizli ziyaretine atıfta bulunuyordu, öte yandan beriki, ülkesi Fransa'yı, özellikle ailesinin Paris'ten çok uzakta olmayan konutu Château de Polisy'yi çok özlüyordu. İlginçtir, şatonun adı, iki adam arasındaki alt rafta duran

yerkürenin ortasına yazılmıştır. Holbein'ın resminin aslında Polisy'de, muhtemelen binanın konukların ağırlandığı büyük salonlarından birinde asılı durduğunu da biliyoruz.

İki raflı mobilyada, yerkürenin yanında, özenle betimlenmiş başka nesneler de görülüyor. Üsttekinde, göksel küre ile birlikte, kuadrant ve güneş saati gibi astronomik ölçümlerde ve zaman ölçümünde kullanılan çok sayıda bilimsel alet yer alıyor. Alt rafta ise yerküreye ek olarak bir aritmetik kitabı, bir kutuya yerleştirilmiş flütler, bir teli kırılmış lavta ve bir ilahi kitabı görüyoruz. Çok çeşitli nesnelerden oluşmuş bu koleksiyonun da doğruladığı gibi, bunlar Burckhardt'ın o çok hayran olduğu "evrensel" erkeklere özgü türden, özellikle alttaki rafta yer alan nesneler, tasvirin, portresi yapılan kişilerin etkileyici bir çeşitliliğe sahip olan ilgilerinin görsel bir dökümünden fazlası olabileceğini akla getiriyor. Aslında burada görünen nesneler bir kopuş ve uyumsuzluk temasını çağrıştırıyor. Aritmetik kitabı üst kısmında Latince bölme anlamına gelen *dividirt* sözcüğünün bulunduğu bir sayfada açık kalmış; tanınmış bir Alman Protestan baskısı olan ilahi kitabı, bizzat tartışmalı Luther figürüne dair bir ilahide açık duruyor; lavtanın kırılmış teli ve kutusunda eksik olan flütlerden biri bozulmayı ve uyumsuzluğu vurguluyor. İlgi çekici biçimde, iki adam da, o dönemin Avrupa'sında dinsel ve siyasi farklılıkları yatıştırma yolunda aktif biçimde uğraş veriyordu; Dinteville Katolik Fransız hükümdar I. François'ya, VIII. Henry'nin sarayındaki elçisi olarak hizmet ederken, Selve kıtada düzenlediği konferanslarda, Protestanlar'la Katolikler arasındaki giderek açılan arayı onarmaya çalışan konuşmalar yapıyordu.



21. Genç Hans Holbein, *Sefirler*, pano üzerine yağlıboya, 1533.

Ancak resimdeki en çarpıcı –ve hiç kuşkusuz görsel bakımdan en uyumsuz olan– şey, iki adam arasındaki kompozisyonun önünde, yüzüyormuş gibi duran garip gri şekildir. Bu aslında çok karmaşık bir anamorfoz, yani kasıtlı olarak bozulmuş bir tasvirdir; bu resimde bunu görsel olarak anlamanın yolu, resmin sağ tarafından, yüzeye doğru açıyla bakmaktır. Bu bakış açısında şekil sanki büyülüymüşçesine, ölümün, ölümlülüğün, insan hayatının gelip geçiciliğinin simgesi, gözleri oyuk bir insan kafatasına dö-

nüşür. Yani bu bir *memento-mori*'dir. (Bu etkiyi yaratmak için bu kitaptaki reprodüksiyonu gözünüze yakın tutup resimdeki şekle açıyla bakabilirsiniz.) Diğer sanatçılar, özellikle 15. yüzyılda ve 16. yüzyılın başında Kuzey Avrupa'da faaliyet gösterenler, bazı portrelerine, bazen portresi yapılan kişinin elinde ya da resmin arka planında olmak üzere kafatasları eklemişlerdi. Aynı biçimde 16. yüzyılın başında saray çevrelerinde eğlenceli anamorfozların bulunduğu resimler bir hayli moda olmuştu. Ama bu yaklaşımın *Sefirler*'de görülen yüzüyormuş gibi duran, bozulmuş ve rahatsız edici bir kafatasıyla bir arada kullanılmasının eşi benzeri yoktur.

Sonuç

Sefirler'deki kafatası, hem Holbein'ın sanatçı olarak yeteneğinin, hem de portresi yapılan kişilerin o dönemin genel dinsel ve siyasi karmaşasında ölüm konusuyla, hastalıklı denebilecek ilgilerinin görsel bir kanıtını temsil ediyordu. Mektuplarına bakarak Dinteville'in resmi sipariş ettiği sırada çok sevdiği Polisy'den bu denli uzak kalmış olmasından dolayı moralinin bir hayli bozuk olduğunu biliyoruz, ama resmi, sadece keyifsiz bir eski göçmenin kişisel sorunlarının ürünü olarak görmemeliyiz. Onun yerine, özellikle üst rafta bulunan ölçüm aletlerinin çağrıştırdığı pozitif bilimlere dair olasılıklar, kompozisyonun hemen sol üst köşesinde görülebilen, arka plandaki yeşil ipek perdenin arkasından kendisini gösteriyormuş gibi duran minicik haç ile birlikte düşünüldüğünde, bunların umut unsurları

olduğu anlaşılır – ilkinde, insanın mantıklı ve akılcı düşünebilme yetisinin bu dünyanın sorunlarını çözümleyebileceği, ikincisinde ise tek doğru Tanrıya duyulan inancın bir gün kurtuluşa götürebileceği umudu. Ancak bu sıradışı "Rönesans insanları" tıpkı onların dostluklarının yanında, umutlarını ve korkularını da anan bu portreyi yapan olağandışı sanatçı gibi, bu dünyanın sorunlarının ve zorluklarının gelecek yıllarda çok daha kötüye gideceğini bilemezlerdi.

VI. Bölüm

KADINLARIN RÖNESANS'I OLDU MU?

"Rönesans kadınları" var mıydı?

Geçtiğimiz bölümde, sıradışı ve muhtemelen büyük ölçüde idealleştirilmiş portreleri yapılmış az sayıda sıradışı "Rönesans insanı"nı ele aldık. Tarihçi Jacob Burckhardt'a göre bu dönemde, "kadınlar [benzeri] erkeklerle mükemmelen eşit bir durumda bulunuyorlardı. (...) [Ve] üst sınıftan kadınlara verilen eğitim, erkeklere verilenle tamamen aynıydı." Burada örtük olarak söylenen, Jean de Dinteville ve Georges de Selve gibi erkeklerin karşılığı olan "Rönesans kadınları"nın da bulunmuş olması gerektiğidir. Ama gerçekten de kadınların bir Rönesans'ı oldu mu? Bu soru üzerine 1977 yılında yazdığı etkili makalesinde Joan Kelly-Gadol'un verdiği kesin yanıt "Hayır"dır. Burckhardt'ın aksi yöndeki iddialarına karşın, en zeki ve doğuştan soylu bir kadın bile erkeklerin toplumsal ya da siyasal dengi olarak görülmüyor ve sadece çok az sayıda seçkin kadın herhangi bir düzeyde formel eğitim alabiliyordu. Ekonomik bakımdan, ender

bazı durumlar dışında, bir kadın, evlilik yoluyla toplumsal statüsünü ve varlığını (drahoma olarak) babasının evinden kocasınınkine taşıdığı için, eğer zengin bir erkekten dul kalıp yeniden evlenmemişse, kadınlar neredeyse tamamen erkeklere bağımlıydı. Aslında, Kelly-Gadol, Ortaçağ kadınlarıyla karşılaştırarak Rönesans kadınlarının, öncüllerine göre aslında daha az yasal haklara, daha az güce ve daha az siyasi etkiye sahip olduğunu söyler. Onun düşüncesine göre, Rönesans, kadınlar için hiçbir biçimde yaratıcılık ve fırsat dönemi anlamına gelmiyordu.

Bu tür kışkırtıcı sonuçlar çeşitli disiplinlerdeki bilginleri, Rönesans kültürüne dair Burckhardt'ın günlerinden bu yana geniş çapta kabul görmüş, temel varsayımları yeniden değerlendirmeye zorlamış olsa da, görsel sanatlar alanındaki durum, Kelly-Gadol'un ima ettiği kadar da açık değildi. Çalışan sınıflardaki kadınların, muhtemelen Rönesans boyunca maddi, siyasi ya da sosyal bakımlardan iyi durumda olmadığına hiç kuşku yok – ama erkeklerin büyük kısmının durumu da iyi değildi. Sanatçılar, zanaatkârlar ve tüccarların oluşturduğu sosyo-ekonomik orta sınıfta, kadınların çoğunun daha önceki yüzyıllara göre daha mı iyi yoksa daha mı kötü durumda oldukları pek belli değildir. Ancak seçkinler tabakasında küçük bir grup kadın sanat hamisi, Ortaçağ öncüllerinden daha çok değilse de, en az onlar kadar sanatsal siparişler vererek varlıklarını hissettirmiştir. Aynı biçimde çok az sayıda kadının profesyonel sanatçı olarak başarılı bir çalışma hayatını sürdürdüğünü tarihte ilk kez 16. yüzyılda görmeye başlıyoruz. Ayrıca Rönesans boyunca, erkek izleyicilerin görsel tüketimi ve zevki için yapılan binlerce –Bakire ya da Venüs olarak– gerçek ve ideal kadın



22. Lorenzo Lotto, *Lucrezia Valier*, kanvas üzerine yağlıboya (panodan aktarılma), y. 1530'ların başı.

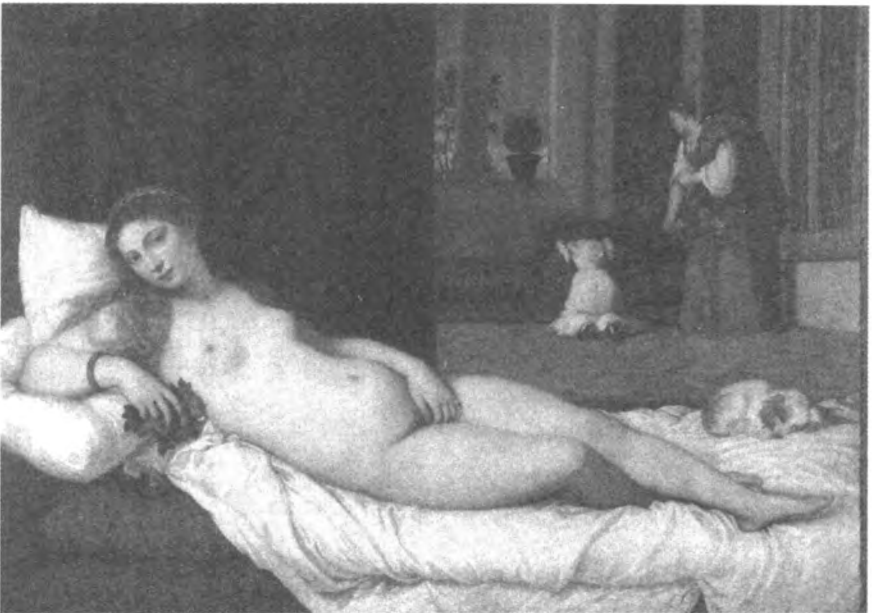
tasviri, kadın sanat hamilerinden de kadın sanatçılardan da daha yaygındı. Bu bölümde, "kadınlar ve görsel sanatlar" başlığını üç konu altında ele alacağız: sanatın öznesi olarak kadın, sanat hamisi olarak kadın ve sanatçı olarak kadın.

Kadın tasvirleri

Toplumsal cinsiyete yönelik sorunları değerlendirirken izlenecek yolların, Rönesans sanatını daha iyi anlamamıza da yardımcı olacağı düşüncesi, bu dönemde yapılmış pek

çok kadın portresinden biriyle de desteklenmektedir. 16. yüzyılda Venedik'te doğmuş ressam Lorenzo Lotto'nun, zengin biçimde giyinmiş ve izleyiciye doğru bakan genç kadının portresi *(bkz. Resim 22)*. Kadının yana dönük başı ve elinin işareti, izleyicinin bakışını, üzerinde, göğsüne saplayacakmış gibi bir hançer tutan çıplak kadın çiziminin bulunduğu kâğıda yönlendiriyor. Resme bakan eğitimli bir 16. yüzyıl insanı bu tasvirin, tecavüze uğradıktan sonra onurunu korumak için canına kıyan Romalı genç Lucretia olduğunu hemen anlayacaktır. Bu yorum, çizimin altında, hemen masanın üzerinde duran başka bir kâğıdın üstündeki yazıyla da doğrulanıyor; yazıda Latince olarak şöyle diyor: "Lucretia'nın utanılacak bir şeyi yoktur." Lucretia'nın antik öyküsüne ve diğer belgesel kanıtlara dayanarak, resmin 1533 yılında evlenen, varlıklı bir aileden gelme Lucrezia Valier'nin portresi olduğu düşünülmüştür.

Bu resimle ilgili geçmişteki pek çok akademik tartışma, kanvasın kim için yapıldığı, ikonografisinin incelenmesi ve portresi yapılan kişinin kimliği üzerine odaklanmıştır. Ama portresi yapılan kişinin bir kadın olduğu düşünüldüğünde, çok daha farklı sorular gündeme geliyor. Örneğin genel olarak kadının elinde tuttuğu çizimin, örtük erkek izleyici için bir erkek tarafından yapılmış olduğuna inanılmıştır. Ancak çizimi yapan kişinin, portresi yapılan kişi olduğu ya da çizimin "mesajı"nın kadın izleyicilere hitap ettiği göz önüne alınacak olursa, yeni yorumlar ortaya çıkmaya başlar. Örneğin resimdeki Lucretia'nın, bu dönemde, bu konudaki pek çok diğer tasvirde olduğu gibi, erotik çağrışımlar uyandıracak bir figür olarak değil de, kahramansı bir pozda betimlenmiş olması, resimdeki kişinin, bu



23. Tiziano Vecellio, *Urbino Venüsü*, kanvas üzerine yağlıboya, 1538'den önce.

öyküyü erkek izleyicilerin cinsel ilgisini uyandıracak bir bahane olarak kullanmaktansa, Romalı genç kadının, kadınlar için örnek alınması gereğini düşündüğünü akla getiriyor. Portredeki kadının kıyafeti söz konusu olduğunda, pek çok uzman bunu sadece resmin tarihini ve ressamını belirlemeye yardımcı olarak görmüştür. Oysa, kadının giysisi, gerçek Rönesans kadınlarının hayatları ışığında değerlendirilecek olursa, kıyafet seçiminin, bu dönemdeki kadınların hayatındaki önemli olaylardan (evlilik, annelik, dulluk) birini anmaya yönelik olduğu görülebilir.

Son onyıllardaki benzer türden yeni araştırmalar da, Rönesans'ın en ünlü kadın tasvirlerinden biri olan, Tiziano'nun *Urbino Venüsü (bkz. Resim 23)* denilen portresine bir kez daha bakmaya zorluyor bizi. Uzanmış bir çıplağın betimlendiği bu resim, geçtiğimiz bölümde gördüğümüz dükün *(bkz. Resim 18)* oğlu olan bir başka Urbino Dükü Guidobaldo della Rovere için 1538 yılında yapılmıştı. Bugün, bira reklamlarından *Sahil Güvenlik*'e kadar her şeyde, üstüne pek bir şey giymemiş kadın tasvirleriyle sarılmış olduğumuz için böyle bir resmin yarattığı şaşırtıcı etkiyi anlamakta güçlük çekebiliriz. Ama Mark Twain Floransa'daki Uffizi Galerisi'nde gördüğü bu eserin tehlikeli ve hayli yüksek cinsel cazibesini 1880'lerde açıkça belirtmişti:

> (...) İşte, duvara asılmış, önünde bir kumaş parçası ya da yaprak olmaksızın dünyanın en ahlaksız, en açık saçık ve en değersiz resmine – Tiziano'nun *Venüs*'üne bakabiliyorsunuz. (...) Venüs kimin canı çekerse onun için uzanmış – üstelik yalan söyleme hakkına da sahip, çünkü o bir sanat eseri, ve sanatın ayrıcalıkları vardır.

Resmin orijinalinde asılmış olduğu Urbino sarayında, Guidobaldo ile sarayındaki erkek ziyaretçileri bu resme bakarken, onun erotik niteliklerini en az Twain kadar fark etmiş olmalılar.

Ama bu, gerçekten de bir Venüs tasviri mi? Twain'in ima ettiği gibi, Tiziano gibi ünlü bir ressamın kompozisyona, tasviri hem görsel hem de yazınsal bakımdan saygın antik ilk-örneklere bağlayan mitolojik bir isim vermesi (ki, bu arada, asıl siparişle ilgili belgelerin hiçbirinde yoktur bu) ve onun Sanat eseri (büyük "S" ile sanat) olarak sergilenmesi, resmin Rönesans dönemindeki ve daha sonraki izleyicilerine, örtük pornonun çok daha kabul edilebilir Klasik eğitim ve zevkli sanat beğenisi kılığında, bir tür entelektüel bir "bahane"sini sağlamış olmalıydı. Daha geniş kültür tarafından hem biçimlendirilmiş hem de onu biçimlendirmiş toplumsal cinsiyete ilişkin kavramların, erkek izleyicilerin bakışına böyle bir tasvir sunarak alttan alta erkek-kadın güç ilişkilerini örtük biçimde ortaya sermekle kalmayıp, bu figürün gerçekten Venüs'ü temsil edip etmediğini sogulamaya da olanak tanıması, yakın tarihlerde pek çok bilginin ilgisini çekmiştir. Aslında çıplaklığı bir yana bırakılırsa, bunun gerçekten de Klasik bir mitolojik tanrıça resmi olduğunu kesinlikle doğrulayacak bir şey yoktur. Hatta bir hayli geniş iç mekân, lüks yatak kumaşlarıyla, arka planda iki kadın hizmetkâr ve bir *cassone*, yani bir kadına giysilerini koyması için evlendiği sırada verilen çeyiz sandığı *(bkz. Resim 28)*, belki de Urbino'daki gibi seçkin bir Rönesans sarayını akla getiriyor. Bunlar, bazı bilginlere, kadın figürünün Venüs değil de, gerçekten de dükün metresi, hatta karısı olabileceğini düşündürtmüştür. Her

koşulda, Rönesans döneminin hem gerçekte hem de idealleştirilmiş olarak kadına yaklaşımının yanı sıra, sevgilileri, eşleri ve tanrıçaları betimlemekte kullanılan görsel biçemleri araştırmak, böyle bir tasvirin zenginliğini, bir galerinin duvarına asılmış "Sanat" eseri olarak görmek yerine, asıl izleyicilerinin bakış açısından görmeye çalışmakla mümkün olabilir.

Görsel sanatların hamisi olarak kadın

Kadınların sanat hamisi olarak işlevi son yıllarda giderek artan sayıda akademik çalışmanın konusu olmuştur. Daha önceki bölümlerde tartışıldığı gibi, sanat hamisinin rolü Rönesans sanat üretimi için temel önemdeydi. Gerçekten de, neredeyse bütün önemli sanatsal projeleri başlatan kişi olmanın yanında, sanat eserinin en önemli yanlarının ve özelliklerinin ne olacağına, hangi malzemenin kullanılacağına, nerede sergileneceğine, hangi konunun betimleneceğine, yapıtın büyüklüğüne, hatta bir dereceye kadar tarzına ve kompozisyonuna varana değin kararları veren kişi de sanat hamisiydi. Bir eserin sanat hamisine dair bilgi, sanat nesnesine ilişkin her şeyi açıklamayabilir, ama haminin durumu, neden belli bir eserin sipariş verildiğine ya da neden bazı niteliklerin tercih edildiğine dair önemli bilgiler verir bize. Bu, özellikle, seçkin kadın hamilerin durumunda çok daha belirgindir. Onların sanat hamisi olarak alışkanlıklarının ve ilgilerinin büyük kısmı erkek çağdaşlarınınkine benzer olmakla birlikte, önemli ayırıcı farklara da sahiptir.

Özellikle Rönesans'ta sanat eseri sipariş eden kadınlar kimlerdi gerçekten? Bu dönemde belgelere geçmiş kadın sanat hamilerinin büyük kısmı, öldürülen oğlunu anmak için Raffaello'dan altar panosu yapmasını isteyen Atalanta Baglioni *(bkz. Resim 7)* gibi dul kadınlar ya da manastırlarda yaşayan rahibelerdi. Dulların ve rahibelerin sanat hamisi olarak üstünlüğünün hayli basit bir açıklaması vardır. Sadece bu kadınlar, sanat eserleri için para verebilecek finansal ve toplumsal bağımsızlığa sahiplerdi. Bir genç kız ya da evli kadın olarak, bir kadın yasal ve finansal bakımdan önce babasının sonra da kocasının kontrolü altındaydı. Aslında, bir kadın ancak kocasından daha uzun yaşaması kaydıyla, parasını sanat eserlerinin siparişine harcayıp harcamayacağına ya da nasıl harcayacağına karar verebilirdi. Benzer biçimde, bir manastıra kapanana kadar, genç bir rahibenin, kendi ailesinin evinde herhangi bir bağımsız sanatsal hamiliği yürütmesi olanaksızdı. Ancak dinsel bir kadın cemaatine katılmanın ardından, sanat siparişinin kolektif bir karar olarak verilmesi mümkündü, ama pek çok durumda bu tür projelerin sorumlusu genellikle başrahibe oluyordu.

Dindışı alandan söz etmek gerekirse, kadınlar için en yaygın sanatsal sipariş, göçmüş kocalarının mezarlarıyla ilgiliydi. Rönesans döneminin dulları, kocası Kral Mausolos için yaptırdığı ünlü mezarı antik dünyanın yedi harikasından biri olmanın yanında, "mozole" sözcüğünü de dillerimize kazandıran Artemisia'nın Klasik modelini izlemeye özendiriliyorlardı. Artemisia gibi 15. ve 16. yüzyılların dul kadınları da her şeyden önce ve genellikle sadece kocaları için uygun bir anıtmezar siparişi vermekle ilgileniyorlardı.

Bunların tamamı değilse de, bazıları vefat etmiş eşin bir tasvirini de içeriyordu. Kadınların betimlenmesi çok nadirdi; kadınlar, kimi zaman, örneğin Sassetti Şapeli'deki Nera Corsi'nin portresinde olduğu gibi, cenaze şapelleri için yapılmış fresklerde ya da altar panolarında eşleriyle birlikte diz çökmüş hamiler olarak betimlenebiliyorlardı – gerçi bu örnekteki resim, hâlâ hayatta olan kocası tarafından sipariş verilmişti *(bkz. Resim 10)*. Ancak dul bir kadın, kocasının cenaze şapelinde kişisel olarak tasvir edilmiyor olsa bile, eserin hamisi olarak oynadığı rolü bir yazıtla ya da kocasınınkinin yanında yer alan kendi hanedan armasıyla belirtebiliyordu.

Çok daha seçkin seviyelerde ise, çok az sayıda kadın, cenaze dışı sanat hamiliği yaparak çok daha etkili ve uzun erimli sonuçlar alabilmiştir. Ferrara doğumlu sanat hamisi ve koleksiyoncu, Mantova Markizi Isabella d'Este'den daha önce söz etmiştik; Isabella Francesco Gonzaga ile evliydi ve bir önceki bölümde ele aldığımız Urbino dükünün karısı Eleonora'nın annesiydi. Mantova, 15. yüzyılın sonunda ve 16. yüzyılın başında, küçük ama etkili bir kuzey İtalya kentiydi ve çok saygıdeğer ve ziyadesiyle varlıklı Gonzaga ailesi tarafından yönetiliyordu. Şaşırtıcıdır, Isabella dul değil, evli bir kadınken sanat hamiliğine başlamıştır. Onun sanat hamiliği ve büyük bir hevesle topladığı koleksiyonu, 1539 yılındaki ölümünden önceki elli yılda yazdığı yirmi bini aşkın mektupta da belgelenmiştir. Bu mektuplardan, onun da, seçkin erkek çağdaşları gibi, satın alabileceği en iyi antik eserleri toplamaya, kendisi için çalışabilecek en ünlü sanatçılara sipariş vermeye çalıştığını biliyoruz. Hayatının sonunda, etkileyici bir antik yapıntı-

lar ile dördüncü bölümde görmüş olduğumuz *Belvedere Apollonu*'nun yaldızlı bronz heykelciği gibi *(bkz. Resim 15)* çok daha "modern" eserler toplamayı başarmıştı.

Isabella'nın "ismi büyük" sanatçılara sipariş verme ve hem Klasik hem de klasikleşen nesneler toplama konusundaki zevki, memleketleri olan Ferrara'nın başındaki erkek kardeşi Alfonso d'Este de dahil olmak üzere, seçkin erkek çağdaşlarının beğenisinden çok farklı değildir. Ancak Isabella'nın seçkin bir sanat hamisi olmakla kalmayıp seçkin bir *kadın* sanat hamisi olması, onun verdiği sanatsal siparişlerde bir etki yaratmış gibi görünüyor. Örneğin onun erkek çağdaşları sipariş verdikleri portrelerde, Tiziano'nun Urbino Dükü'nün zırhlar içinde betimlediği portresinde görülebildiği gibi, bilgeliklerinin yanı sıra, askeri ve siyasi güçlerini de sergilemek isterlerken, Isabella aynı sanatçı tarafından altmış yaşlarındayken yapılmış portresinde, küçük bir sevimli kızmış gibi görünüyor, ki bu da, o dönemde bir kadın için en çok değer verilen niteliğin bilgelik ya da cesaret değil, güzellik olduğunu akla getiriyor.

Toplumsal cinsiyet, Isabella'nın sipariş verdiği sanatçılarla ilişkisinde de etkili olmuş gibi görünüyor. Aslında bazı bilginler, onun Mantova'daki Dükalık Sarayı'nda bulunan sanat ve antik sanat koleksiyonunu sakladığı ve sergilediği küçük odalar olan *studiolo*'su ile *grotta*'sını dekore etmekle görevlendirdiği sanatçılara karşı aşırı kontrolcü ve her işe karışan bir sanat hamisi olmakla eleştirmişlerdir. Isabella'nın mektuplarından, verdiği bütün talimatlara ayrıntılarıyla uyulması için uğraştığını anlıyoruz. Raffaello'nun hocası olduğu varsayılan Perugino'nun durumunda, resmin konusunun Erotik Aşk ile İffetli Aşk

arasında alegorik bir mücadele olması gerektiğini belirlemekle kalmamış, fazlasıyla ayrıntılı talimatlar verip, sanatçıya resmin genel kompozisyonunun nasıl olması gerektiğine dair bir çizim de göndermiş; hatta işi, resimdeki figürün boyunun uzunluğunun tam ölçüsünü vermek üzere bir ip parçası göndermeye kadar vardırmış. Ancak Isabella'nın Perugino'nun sanatsal üretimini kontrol etme isteği temelsiz bir paranoyanın sonucu değildi. Andrea Mantegna'nın resminde, Parnassos dağının hâkimi Venüs ile Mars'ı betimleyen resimde Isabella ayrıntılı talimatlar vermemiş ve sonuç, kimi izleyicilerin, Isabella'nın Venüs figürü olarak betimlendiğini düşünmelerine yol açmış; muhtemelen çok güzel olmasına karşın, çırılçıplak resmedilmek, yüksek sınıftan, toplumsal imajına düşkün bir kadın için pek uygunsuzdu. Dolayısıyla Isabella'nın sanatçılarını yakından kontrol etme isteği, bir kadın sanat hamisi olarak sanat eseri siparişi verirken, herhangi bir skandala ya da utanılacak bir duruma yol açmamak için özellikle dikkatli olmak istemesinden kaynaklanıyordu.

Bir kadın sanat hamisi için uygun tasvirlerin yapılmasına ilişkin sorunlar, dul ya da evli olmadığı gibi, bir de kendi başına varlıklı ve güçlü bir kadın olan İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth için çok daha önemliydi belki de. Elizabeth, ayrıca, babası VIII. Henry'nin yasal Protestan mirasçısı olduğunu doğrulayacak etkili ve uygun biçimde tasvir edilmesini istemenin yanında, iktidarını kullanmakla Rönesans kültürünün erkekleri yönetmeye çalışan kadınla ilişkilendirdiği olumsuz çağrışımlardan kaçınmak arasında doğru bir denge kurmayı da hedefliyordu. 1558 yılında aynı babadan olma Katolik kız kardeşi Mary'nin

yerine tahta geçtiği hükümdarlığının erken dönemlerinde sipariş verdiği en önemli tasvirlerin bazılarında, babasına ve Tudor hanedanına çok açık göndermelerin bulunması hiç şaşırtıcı değildir. Örneğin *Tudor Mirasının Alegorisi* olarak bilinen resimde, Elizabeth, Henry'nin, o zamanlar ölmüş olan oğlu Edward ile birlikte Bolluğu ve Barışı simgeleyen tanrıçalar aracılığıyla –dolayısıyla görsel olarak Elizabeth'i Henry'nin yasal ve kutsal bakımdan mirasçısı olduğunu doğrular şekilde– tahtta oturan babasına doğru götürülmektedir.

Elizabethvari tasvir, o zamanlar kırklarının sonuna gelmiş olan kraliçenin, muhtemelen artık evlenmeyeceğinin, daha da önemlisi tahta kendi vârisini veremeyeceğinin anlaşıldığı 1580'lerin başından itibaren değişmiştir. Elizabeth, saray danışmanlarını, kendisini giderek daha açık biçimde iffetli, her daim bakire ve hep genç bir kraliçe olarak betimleyen portre siparişi verme yönünde cesaretlendirmeye başlamıştı. Protestan Elizabeth'in bazı bakımlardan kendi kültünü onunkinin yerine koymaya çalıştığı Katolikliğin bakire azizesi Madonna gibi, kraliçe de, Genç Marcus Gheeraerts'e atfedilen portresinde, ikisi de iffetin simgesi olan bekâretin beyaz giysisine ve uzun inci dizilerine bürünmüş bir halde, neredeyse dinsel bir figür olarak betimlenmiştir *(bkz. Resim 24)*. Elizabeth, bu portrede, babasının tam boy portrelerindeki etkileyici, otoriter duruşunu yansılayarak, sözcük anlamıyla da İngiltere haritasının üzerinde durmaktadır.

Pek çok durumda kraliçenin bu tür resim sipariş vermeyip, onun yerine saray danışmanlarını buna teşvik etmiş olması ilgi çekicidir. Bu portrede söz konusu saray danış-



24. Genç Marcus Gheeraerts (atf.), *İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth (Ditchley Portresi)*, y. 1592.

manı muhtemelen Oxfordshire ilindeki Ditchley'de geniş bir arazisi olan Sir Henry Lee'ydi. Elizabeth'in portrede ayaklarını özellikle bu ilin üzerine koyması dikkate değer; hatta kraliçenin 1592 yılında Ditchley'yi ziyaret ettiğini belgelerden biliyoruz, ki bu da muhtemelen sadık bendesini bu resmi sipariş vermeye itmiş olmalı. Bu tasvirde, sanat hamisi ve ressam, Elizabeth'in, kraliçenin yüzü olarak resmen onayladığı modellerden birini kullanmışlardır. Dolayısıyla Elizabeth özellikle bu portre için bizzat ödeme yapmamış olmasına karşın, tarz ve ikonografik özellikler bakımından benzeri projeler üzerindeki kontrolü, kraliçenin sevdiği portre türlerinin replikalarının yapılmasını istemesiyle birlikte düşünüldüğünde, bu tür siparişlerin, kraliçenin elli yıl boyunca hükmettiği topraklar ve saray danışmanları üzerindeki gücünü onaylayan görsel araçlar olarak kullanma stratejisinin bir parçası olduğunu akla getirmektedir.

Sanatçı olarak kadın

Ancak kadınlar bu dönemdeki sanat eserlerinin doğrudan ya da dolaylı olarak sadece konuları ve sanat hamileri değillerdi. 16. yüzyılın sonunda, daha çok ressam olarak olarak çalışan kadın sanatçılar görüyoruz. Bu durumun en erken örneği belki de Bolognalı ressam Lavinia Fontana'dır; babası Prospero da ressamdı; kızının kendi mesleğini sürdürmesini istemiş olabilir, çünkü aile işini miras bırakabileceği bir oğlu yoktu. Lavinia, daha çok erkekler dünyasında çalışan bir kadın olarak pek çok sorun-



25. Lavinia Fontana, *Oda Hizmetçisi, Klavsen, Palet ve Cassone ile Kendi Portresi*, 1577.

la karşılaşmış olmalı, ama bu sıradışı durumun kimi avantajlarından da yararlanmış olabilirdi. Dolayısıyla uygunsuz ve yakışıksız kaçacağı için canlı erkek nü çalışamamış ve o dönemin temel sanatsal eğitiminden mahrum kalmış olabilir, ama kendi portrelerinden birine dahil ettiği heykel-

cikten anlaşıldığı gibi bu açığını Klasik erkek heykellerini kopyalayarak kapatmış olabilirdi. Lavinia, bu dönemde kadınların çoğunlukla aşağı görülmesi yönündeki genel kabulü aşan, kendi "tuhaf" durumunu, beceriyle yaptığı resimlere talep duyulmasını sağlayacak biçimde kullanmış gibi de görünüyor. Erkek bilginler, piskoposlar ve aristokratların portrelerini yapmanın yanında, bazı büyük ölçekli dinsel eserler de üreten Lavinia, toplumsal cinsiyetin, doğru kullanılması halinde, bu dönemde bir kadın ressam için kimileyin avantaj sağlayabileceğini bir kez daha akla getirecek biçimde, zarif bir genç kadın sanatçıyla çalışmaktan özellikle rahatlık duyabilecek, varlıklı-başarılı kadın sanat hamileri için tasvirler yaptığı, bir tür kârlı bir pazar yaratmış gibi görünüyor.

Dolayısıyla Lavinia'nın başarısında, eşsiz, incelikli ve yetenekli bir kadın sanatçı olarak bir halk imgesi yaratmanın yanında, resimlerinde görülen beceri ve yenilikçi yanı da etkili olmuştu. Bu gayet bilinçli kendini-yaratma, yaptığı çok sayıda kendi portresinde görsel olarak da belgeleniyordu; bunlardan birinde kendisini, tam bir hanımefendi gibi güzel bir kıyafet içinde klavsenin başına oturmuş, emrine amade hizmetkârıyla betimlemiştir *(bkz. Resim 25)*. Bu resim onun 1577 yılında yoksul fakat aristokrat bir aileden gelme bir gençle evliliğinin arifesindeki hazırlıklar sırasında önemli bir rol oynamış olabilirdi. Resim Lavinia tarafından yapılmış ve iyi bir aileden gelme bir beyefendinin müstakbel gelini için gereken bütün niteliklere sahip olduğunu, toplumsal zarafetini, hoş görünümünü ve kazanımlarını ifade etmek amacıyla müstakbel eşinin ailesine gönderilmiştir. Dahası, kendi portresi, müstakbel

kocasına, aile ekonomisine sanatıyla katkıda bulunacağını vaat ederek evlilik akdinin kendi payına düşen kısmını layıkıyla yerine getireceğini ikna etmeye de yardımcı olmuş olmalıydı. Kendi portresinde, bir resim paleti ve *cassone* görülüyor – biri mesleğinde kullandığı bir araç, diğeriyse genellikle drahoma ve evlilikle ilişkilendirilen bir mobilya. Dolayısıyla Lavinia, drahoması olmadan, kocasına ve ailesine görsel yollarla, nakit drahoma yerine –muhtemelen onu da geçebilecek– değerli bir yeteneğe sahip olduğunu gösteriyordu.

Sonuç

Tür resimleri –hem gerçek hem de hayali bu kadınların resimlerini ve kadın sanat hamileri için ve onlar adına verilmiş siparişleri– toplumsal cinsiyet bakış açısıyla değerlendirmek hem tasvirlerin kendilerini hem de onların içinde üretildiği kültürü anlamaya dair çok daha incelikli bir anlayış geliştirmemize olanak tanıyor. Dolayısıyla bir yandan kadınların "Rönesans" boyunca bir Rönesans yaşayıp yaşamadıkları üzerinde tartışmayı sürdürürken, bir yandan da bu dönemin sanatını toplumsal cinsiyet açısından değerlendirmek hem bize yeni düşünce ufukları kazandırıyor hem de bizi yeni sorular sormaya yöneltiyor.

VII. Bölüm

EV İÇİ ALANDA NESNELER VE TASVİRLER

Rönesans döneminde iç mekân

Pek çok müze ve rehber kitap, Rönesans sanatının, sadece tanınmış sanatçılar tarafından yapılmış anıtsal başyapıtlardan oluştuğunu ima edermiş gibi görünse de, bu bölümde, bu dönemde üretilen eserlerin büyük kısmının, aslında pek tanınmayan, hatta adı bilinmeyen sanatçı ve zanaatçılar tarafından, özellikle ev içi alanda ya da dinsel amaçlarla kullanılmak üzere yapılmış küçük ölçekli nesneler olduğu ortaya çıkacaktır. Jan van Eyck'in *Arnolfini Portresi*, Burgonyalı Mary'nin *Saatler Kitabı*, Frankfurt Ustası'nın *Sanatçı ve Karısının Portresi*, Holbein'ın *Sefirler*'i ya da Carpaccio'nun, uzak sağ taraftaki *İngiliz Elçilerin Gelişi ve Azize Ursula ile Babası* sahneleri, varlıklı Rönesans kadın, erkek ve çocuklarının, evlerinde, az çok işlevsel, süslenmiş ya da süs amaçlı kullanılan çok çeşitli nesnelerle sarılmış olduğunu gösteriyor *(bkz. Resim 8, 9, 13, 19 ve 21)*. Bu eşyaların bazılarını belirtmek, bir Rönesans sara-

yının, şatosunun ya da varlıklı bir yurttaşın kent evinin iç mekânlarının görsel ve doku bakımından ne ölçüde zengin olabildiğine dair bir fikir veriyor: gümüş çatal-kaşık ve tabaklar, canlı renklerde dekore edilmiş seramikler, ışıl ışıl cam ürünleri, duvarlara asılmış lüks goblenler, Doğu'dan gelme rengârenk halılar, kaliteli yatak çarşafları ve kadife perdeler, elde dokunmuş ve işlenmiş yünlü, ipekli, brokar ve dantel giysiler, altın veya gümüş çerçeveye kakılmış değerli mücevherler, zengin süslemeli elyazmaları, ve 15. yüzyıldan itibaren desenli deri ciltli resimli baskılı kitaplar, resimlenmiş panolar ve kanvaslar, zarif çerçeveli aynalar, bronz ve mermer heykeller (Bir zamanlar Isabella d'Este'ye ait olan *Belvedere Apollonu* heykelciği gibi – *bkz. Resim 15*), şıkır şıkır avizeler, antik sikkeler ve yeni basılmış anı madalyonları, zarif işçilik ürünü bilimsel ve müzikal aletler, *intarsia* olarak bilinen ağaç kakma işleri, dekoratif yataklar, sıralar ve diğer taşınabilir mobilyalar. Hatta bazı evlerin duvarları kabartma deri kaplanmış veya dekoratif fresklerle süslenmişti.

Bugün orijinal olarak Rönesans sanat hamilerinin evlerinde bulunan bazı nesneler, "Sanat" eserleri olarak galerilerin duvarlarında sergilenirken, bazıları da dekoratif sanatlara ayrılmış özel odalarda, hatta ayrı müzelerde sergileniyor ve daha aşağı el sanatı örnekleri olarak sunuluyor. Ama 15. ve 16. yüzyıl izleyicileri, muhtemelen bu denli keskin bir ayrıma gitmemişlerdi. Sandro Botticelli'nin *Primavera*'sı *(İlkbahar)*, bugün bizim sanatsal bir "başyapıt" olarak gördüğümüz bir resmin asıl Rönesans izleyicileri tarafından nasıl farklı bir gözle görüldüğüne dair güzel bir örnektir *(bkz. Resim 26)*. Ancak bugün bu



26. Sandro Botticelli, *Primavera*, pano üzerine tempera, y. 1478.

resim paha biçilmez bulunurken, 15. yüzyılın sonlarındaki izleyicileri, onu duvara asılan goblenlerin görece ucuz bir alternatifi olarak değerlendirmiş olabilirlerdi; bu düşünce, resmin kompozisyonunun, meyveler, çiçekler ve bitkilerle dolu düz, dekoratif bir arka plana yerleştirilmiş, hareketsiz gibi görünen figür gruplarının bulunduğu Rönesans goblen tasarımını çağrıştırmasıyla da destekleniyor. *Primavera*'nın Medici ailesinin bir üyesinin düğünü için sipariş verilmiş olması, resmin karmaşık ikonografisinin, doğumlar ve evlilikler için yapılmış uygun sembolik ve alegorik tasvirler kullanan köklü gelenekle ilgili olduğunu düşündürüyor. Bu aynı zamanda bugün bizim estetik bakımdan *Primavera* ile aynı düzeyde görmeyeceğimiz, ama Rönesans izleyicilerinin çocukların doğumuna ve evliliğe özgü hanedanı ilgilendiren ikonografik akışın parçası olarak gördükleri, çeşitli ev içi nesnelerin ve mobilyaların dekorasyonunda kullanılan bir düzenlemedir.

Primavera'nın bazı anahtar unsurlarının kısaca değerlendirilmesi, bu tür bir yorumu destekler niteliktedir. Kompozisyonun ortasına yakın bir yerde, aşk tanrıçası Venüs'ü, arkasında havada süzülen ve bir aşk oku atmak üzere olan gözü bağlı Cupido ile birlikte görüyoruz. Sağda, soğuk Kuzey rüzgârını temsil eden soluk mavi renkli erkek figürü, muhtemelen İlkbaharı simgeleyen ve ağzından çiçekler yeşeren bir kadını yakalamaya çalışıyor. Onun yanındaki kadın figürü de İlkbaharı gösteriyor olabilir, ama bu kez Rüzgârın buz gibi ellerinden kendini kurtarmış ve tamamen çiçeğe durmuş bir halde betimlenmiş. Solda, Klasik mitolojide tanrıların habercisi olan Hermes ve Üç Güzeller bir çember halinde dans ederek sahneyi tamamla-



27. Anonim, Valencialı seramikçi, *Kanat kulplu, yaprak desenli, Medici hanedan armasıyla süslenmiş vazo*, sırlı pişmiştoprak, y. 1465-92.

mışlar. Bu karmaşık kompozisyonun tam olarak ne anlattığı akademisyenler tarafından bugüne değin tartışılmıştır; kimi figürlerin aşk, bereket ve güzellik gibi temalarla ilgili olması, tasvirin, yeni evli çiftin evlilikle oluşturdukları birliği kutlamak, güzel ve sağlıklı çocuklarının olması isteğini vurgulamak için yapılmış olabileceğini düşündürüyor.

Varlıklı kişilerin evlerindeki diğer şeyler, onların ilgi ve beğenilerini de yansıtmaya "yönelik"ti. Örneğin Botticelli'nin *Primavera*'sının sanat hamisi olan Mediciler, İspanya'nın Valencia ilinde faaliyet gösteren ve adı bilinmeyen bir zanaatkâra, iki kulplu, sırlı pişmiştoprak, eşsiz bir kupa sipariş etmişlerdi *(bkz. Resim 27)*. Kupanın "sır" olarak bilinen güzel parlak yüzeyi, orijinal olarak Müslüman sanatçılar tarafından geliştirilmiş, ama 15. yüzyılda İspanyol seramikçilerin benimsediği, 1500 yılından sonra İtalya'da da kullanılan bir teknikle üretilmişti. Bu örneğin, bir tarafında ya Piero de' Medici'ye (ö. 1469) ya da oğlu Lorenzo'ya ("Muhteşem" olarak da bilinir, ö. 1492) ait hanedan armasının bulunmasından dolayı, 15. yüzyılın ikinci yarısından kalma olduğunu biliyoruz. Kupanın diğer tarafında ise, kitaptaki reprodüksiyonda görülen yüzünde, Medici ailesinin diğer sembolleri de yer alıyor; bunların arasında, kupanın ortasında lacivert zemine betimlenmiş, sonsuzluğa gönderme yapan elmas yüzük de var. Kupanın geri kalan kısmı asma yaprağı desenleriyle süslenmiş; ki bu, eğer Medici aile şölenlerinde kupaya şarap konmuşsa gayet akla yatkın. Ama kullanılmadığı zamanlarda bile, ailenin saraylarından birinde göz önünde bir yere konmuş olabileceği için kupanın benzersiz güzelliği, apaçık ederi ve hanedan simgeleri ziyaretçiler tarafından da görülebiliyor olmalıydı.

1455-65 civarında yapılmış ve altın varaklarla süslenmiş *cassone* örneğinde *(bkz. Resim 28)*, özellikle Floransa'daki diğer iki ailenin, Spinelli ve muhtemelen Tanagli ailelerinin hanedan armalarının, sandığın sağ ve sol taraflarındaki dekoratif filayaklarına işlenmiş olduğu görülüyor. Bu da, sandığın, bu iki aile üyeleri arasındaki bir evlilik vesilesiyle yapılmış olabileceğini düşündürüyor. Genellikle, sanat hamilerinin bilgeliğinin (örneğin antik tarihten ya da Klasik mitolojiden sahneler betimleyerek) kanıtı olarak resimlere dahil edilen bu tür sandıklar, evliliğe (*İffetin Zaferi*'ndeki illüstrasyonlarda olduğu gibi) ya da ailenin önemine dair (Floransa'da, Spinelli ailesinin sarayından çok uzak olmayan Santa Croce meydanında düzenlenmiş bir turnuvaya dair bugünkü *cassone*'de görülen sahnedeki gibi) alegorik ya da sembolik bağları yansıtırdı.

Doğum, evlilik ve Meryem rölyefleri

Evlilikle bir araya gelmiş iki ailenin hanedan armaları, muhtemelen Lorenzo Ghiberti tarafından tasarlanmış ve 15. yüzyıldan itibaren çok çeşitli değişkeleri üretilmiş, Resim 29'daki örnekte görüldüğü gibi, Madonna ve Çocuk tasvirlerinin altına ya da çerçevesine de eklenirdi. Meryem rölyefleri genel bir form olarak Rönesans İtalya'sından bugüne değin varlığını sürdürmüş en geniş çaplı sanat nesnesi kategorisinden biridir. Aslında, bin civarında örneğin bugüne kadar ulaştığı tahmin edilmektedir. Pek çok sanat tarihçisi, otantik nesnelerin güvenilir bir envanterini çıkarabilmek için bu tür eserleri büyük oranda sanatçı-



28. Anonim, Floransalı sanatçı, *Floransa'daki Piazza Santa Croce Meydanı'ndaki turnuva tasvirli cassone*, varaklı ahşap sandığın üzerine kakılmış panoda gümüş yaldız kalıntıları ve tempera, y. 1455-65.



29. Lorenzo Ghiberti (tasarım), *Madonna ve Çocuk*, boyalı pişmiş-toprak, y. 1420-30'lar.

ların adı ve üretim tarihi bakımından sınıflandırmaya çalışırken, tarzlarını da dikkate almışlardır – 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başında bu tür rölyeflerin çok sayıda kopyası, replikası ve büsbütün sahtesi yapıldığı için çok önemliydi bu. Ancak bu tür temalar, bu eserlerin asıl izleyicilerini en çok ilgilendiren konuların başında gelmiyordu. Aslına bakılırsa 15. yüzyılın sonuna kadar, ev eşyası envanterlerinin çoğunda, bu tür nesnelerin yaratıcısına dair herhangi bir bilgi bulunmuyordu; ilk sahipleri, bu eserlerin kime atfedildiğiyle ilgili değillerdi. Bu, bu rölyefleri geleneksel sanat tarihi bilgisinden çıkarıp, onların kültürel önemlerinin belirmesine olanak tanıyan orijinal değerlendirme koşullarına yeniden dahil edildiğinde mümkün oldu.

Bu tür rölyeflerin en belirgin işlevi, hiç kuşkusuz dinseldi. Ama inanç pratikleri, kimi ritüelleri ve uygulamaları da dahil olmak üzere, bu dönemde yavaş yavaş değişmiştir. Örneğin 12. ya da 13. yüzyıldan itibaren, sıradan dindarlığın (ruhban sınıfının dindarlığına karşıt olarak) yeni bir vurguyla öne çıkarılmasıyla birlikte Meryem inancında giderek artan bir yoğunluk tespit edilebilir. Bakire kültü ve sıradan dindarlığa ilişkin giderek artan ilgi, İsa ile Madonna'yı metin, tasvir ve dua pratiklerinin yeni türlerinde, insani kılma arzusunda toplanmıştı. Kutsal figürler, resimlerde, Kutsal Aile ya da Madonna ile Bebek İsa gibi yeni ikonografik biçimlerle İsa ile Meryem'in insani yanını vurgulayarak giderek artan biçimde etkileşimli varlıklar olarak betimlendi. Yeni dinsel metinler, okurları İsa ya da Bakire ile özdeşleşmeye götürüyordu. Hatta inananlar, kimi durumlarda, bizzat Madonna ya da İsa rolüne büründükleri mistik deneyimler yaşamaya başlamışlardı. Bu

görülerin bazıları, erken Rönesans döneminden gerçek boyutlardaki ahşap Bebek İsa figüründe olduğu gibi, tek başına metinler yerine nesnelerle de başlatılmış olabilirdi. Örneğin Aziz Francesco, Noel sırasında düzenlenen İsa'nın Doğuşu sahnesinde sergilenen böyle bir bebek figürünün kollarında canlandığını gördüğü bir mucizeden söz eder. Diğer belgeler, rahibeler de dahil olmak üzere, kadınların, kimi zaman, Bakire Meryem olduklarını ve kucaklarına aldıkları bebeğin meme emen gerçek Bebek İsa'ya dönüştüğü sanrısını yaşadıklarını belirtiyor.

Bu tür eşduyumsal dindarlık, Madonna ve Çocuk'un insanileştirilmiş tasvirlerinin çoğalmasıyla birlikte, 15. yüzyıldaki Meryem rölyeflerinin gelişmesine katkıda bulunmuş olabilir. Bu rölyefler, her ne kadar resmedilmiş tasvirlerde yer alan temaları ele almış olsa da, heykele özgü kimi nitelikler, tasvir ile izleyici arasındaki ilişkiyi derinden etkileyen bir mecra yaratmıştır. Aslında, resimle karşılaştırıldığında, kutsal figürler ile izleyicileri arasındaki mesafe kısalmış oluyordu, çünkü bu nesneler, artık üç boyutlu varlıklar olarak izleyicileriyle aynı fiziksel ve psikolojik uzamı paylaşıyordu. Bu eserlerin gerçekten de kanlı canlı varlıklarmış gibi görülmüş olması, örneğin bunlara gerçek kıyafetler giydirilip mücevherler takılması, bu yorumu destekliyormuş gibi görünüyor. Madonna ve Çocuk'u betimleyen canlı renklere boyanmış pişmiştoprak yüksek kabartmalar, daha nesnel bir dua etme pratiğini cesaretlendirmiş olabilirdi. 15. yüzyıl din bilimcisi Fra Giovanni Dominici'nin ebeveynlere çocuklarının üzerinde düşünmesi için kutsal tasvirler göstermelerini tavsiye ederken, muhtemelen aklında benzer şeyler vardı:

> (...) [tasvirlerin olduğu] evde, hâlâ kundaklanmış bir halde olsa bile, çocuğunuz kendisinden hoşnutluk duyar. (...) Kucağında çocukla Bakire Meryem'in bulunması iyidir. (...) Meme emen İsa, annesinin kucağında uyuyan İsa [ya da] zarifçe onun önünde duran İsa güzel bir figürdür.

Buradan, bu yazarın aklından geçirdiği Meryem tasvirlerinin, kadınlar ve çocuklar da dahil olmak üzere, görece pek incelikli ya da eğitimli olmayan izleyicilere hitap ettiği anlaşılmaktadır.

15. yüzyıl envanterleri, Meryem rölyeflerinin çoğunlukla yatak odalarında tutulduğunu belgelemektedir. Ancak bu dönemde yatak odaları, sadece uyuma mekânları değildi. Hatta yatak odası pek çok bakımdan, –çiftin misafirlerini kabul ettiği, sayvanlı bir yatağın bulunduğu *Arnolfini Portresi*'nde olduğu gibi ya da Azize Ursula'nın babasıyla evliliğinin geleceği üzerine konuştuğu Carpaccio'nun resmindeki gibi, ki burada da benzeri bir mobilyanın yanı sıra, çerçeveli bir Madonna ve Çocuk tasviri ya da muhtemelen bir alçak kabartması görülüyor– evin kalbini temsil ediyordu. Resimler, baskılar ve ev eşyası envanterleri, yatak odalarındaki Madonna ve Çocuk tasvirlerinin önüne kutsal su kapları ve şamdan konmuş olduğunu gösteriyor. Diğer hürmet unsurları arasında, bu rölyeflerin üzerine, yukarıda da söylendiği gibi, gerçek mücevher ve giysiler giydirilmesinin yanı sıra, bunların perdelerin ya da kepenklerin arkasına saklanması da vardır.

Bu tür nesnelerin birincil işlevi ev içi alanındaki dua etme pratiklerini karşılamak olmasına karşın, bu eserler

tamamen dinsel gereksinimlere hizmet etmiyordu. Bunlar, Rönesans dönemindeki doğum ve evliliğe ilişkin düşünceleri yansıtmakta da önemli bir rol oynamışlardır. Meryem rölyeflerinin diğer işlevlerine yönelik bir başka ipucu, varlıklı Floransalılar'ın satın alma alışkanlıklarında bulunabilir. Düğünlerinden önce büyük bir mağazaya "kayıt yaptıran" bugünün çiftleri gibi, Rönesans çiftleri de evlenmeden önce damadın, özellikle evlilik yatak odasını yeni mobilyalar ve sanat eserleriyle donattığı bir alışveriş çılgınlığı yaşıyorlardı. Bu dönemde satın alınan nesneler arasında, gözde tarihi, mitolojik ya da alegorik konularla dekore edilen *cassone*'ler, yatağında dinlenen lohusaya yiyecek servisinde kullanılan ve *deschi da parto* denilen tepsiler ile özellikle Madonna ve Çocuk resimleri ve tasvirleri yer alıyordu. Değerli dokumaların ve kumaşların saklandığı, yiyecek-içeceğin taşındığı ya da günlük duaların odak noktası olan bu tür nesnelerin açık bir pratik işlevi vardı. Ama bunlar, örneğin bazı *cassone*'lerin üzerine betimlenmiş İffetin Zaferi tasvirinin de akla getirdiği gibi, makul kadın davranışına dair günün düşüncelerini kuvvetlendirmeyi, aşağıda göreceğimiz gibi soyun devamını bir erkek evlatla sürdürmeyi amaçlayan daha az belirgin bir bilgilendirmeye ya da uğurla ilgili amaca da hizmet ediyordu.

Rönesans evlilik ritleri de düğün sırasında satın alınan nesneler kadar, yeni çiftin ailelerine ve damadın kendi ailesini kurmaya yönelik düşüncelerine dair sembolik bağları açıkça vurgulamaktadır. Eşler arasındaki bağlar, iki ailenin hanedan armalarının, *cassone*'ler, lohusa tepsileri ve Meryem rölyefleri de dahil olmak üzere, düğünler ve doğumlar için satın alınan pek çok nesneye işlenmesiyle

kalıcı bir görsel biçime bürünürdü. Bu tür ailevi ikonografilere ek olarak, damadın aile kurmaya yönelik düşünceleri de Madonna ve Çocuk rölyeflerinin kimi figüratif unsurlarında, özellikle Çocuk İsa figüründe kendini gösterirdi. Rönesans kültürü erkek soyunun devamını sağlayacak oğlan çocukların doğumuna büyük önem veriyordu. Oğlan çocuk betimlerinin, örneğin Meryem rölyeflerinde görülen



30. Bartolomeo di Fruosino (atf.), *Oturmuş çıplak oğlan çocuklu lohusa tepsisi*, pano üzerine tempera, altın ve gümüş varak, 1428.

Çocuk İsa'da ya da Resim 30'daki gibi lohusa tepsileri üzerine resmedilmiş oğlan çocuğu tasvirlerinde olduğu gibi, genellikle doğum ve evlilikle ilgili nesnelerin üzerine yapılmış olması hiç de şaşırtıcı değildir. Bu tür nesnelerin uğurla ya da büyüyle ilgili işlevleri, bu *desco da parto*'daki, oğlan doğurmanın uğurlu olduğuna ve doğum yapmakla ilişkilendirilen tehlikelerden koruduğuna dair yazılarla da doğrulanıyor.

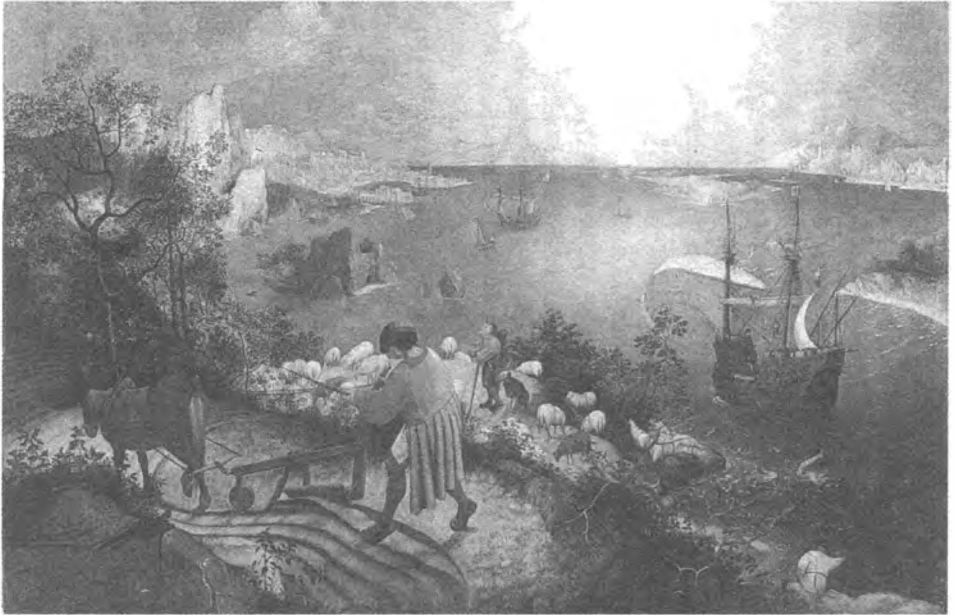
Bu tür tasvirlerin asıl sahipleri tarafından nasıl "çalıştığına" dair inanışları, basit büyüye ve annelik hayal gücüne dair çağdaş düşünceler, izleri çok eski tarihlere kadar uzanan fikirlerdir. 4. yüzyıldan kalma bir metin konuyu şöyle özetliyor: "Fetüs, döllenme sırasında kadının hayal gücüyle oluşur, çünkü kadınların arzusu sık sık tasvirlere ve heykellere yönelir ve bu sayede onlar gibi evlatlar dünyaya getirirler." Dolayısıyla bir yeni gelinin, döllenme anında ya da gebelik sırasında, bir resme ya da daha iyisi idealize edilmiş üç boyutlu bir oğlan çocuk heykeline bakmasıyla, aynı biçimde mükemmel ve onun kadar önemli olacak –kocanın soyunu devam ettirecek– erkek vârisler vereceğine inanılmıştır. Güzel oğlan çocuğu tasvirlerinin genellikle yatak odalarına konması da bunu kolaylaştırmış olmalıydı.

Buraya kadar Meryem rölyeflerinin çağdaş dinsel pratikler bakımından ve doğum ve evlilikle ilgili büyü nesneleriyle ilişkilendirilen kullanımlarıyla inceledik. Ancak bu tasvirleri, bir başka deyişle, sanat eseri olarak ele almak da mümkün. Ne ki ancak 15. yüzyılın sonuna doğru bu tür eserler estetik nesneler olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Örneğin 1492 yılında Floransa'daki Medici sara-

yındaki eşyaların envanterinde, ilk kez özel bir sanatçının adına rastlıyoruz: belli Meryem rölyefleriyle ilişkilendirilen Donatello. Bu nesneler, dua ya da büyü amaçlarıyla yatak odasının duvarına asılmak yerine, diğer sanat eserleri, kitaplar ve antik yapıntılarla birlikte *studiolo*'da bulunuyormuş. Bu envanterde bile, bu tür rölyeflerin büyük kısmı, yaratıcısına herhangi bir atıf olmaksızın listelenmiş ve yatak odalarında sergilenmeye devam edilmiştir. 15. yüzyılın sanat hamileri, hiç kuşkusuz, bu tür rölyeflerin estetik niteliklerine duyarsız değillerdi. Aslında, nitelik, tasarım ve üretim yöntemi bakımından çok çeşitli Meryem rölyefi türlerinin bulunması –sadece boyalı pişmiştoprak değil, mermer, bronz, alçı ve sırlı pişmiştoprak da vardı– 15. yüzyıl izleyicilerinin bu konuya duyarlı olduğunu akla getiriyor. Ancak 15. yüzyılın son yıllarına değin, sanat hamilerinin büyük kısmı muhtemelen bu nesneleri, her şeyden önce, terimin bugün bizim anladığımız anlamıyla sanat eseri olarak görmüyorlardı.

Ev içi alana yönelik yeni türler

15. yüzyılda İtalya'da Meryem rölyeflerinin giderek yaygınlık kazanması, bu dönemde ev içi alanın betimlenmesi için kullanılan diğer yeni sanatsal türlerin artışıyla paralellik gösterir. Beşinci bölümde görmüş olduğumuz gibi, 1400'lerin başından itibaren İtalya'da ve özellikle Kuzey Avrupa'da bağımsız olarak resmedilmiş portreler, sayısı giderek artan bir müşteri kitlesinin ilgisini çekiyordu. İlk önce İtalya'da gelişmiş çok daha pahalı bir seçenekse,



31. Yaşlı Pieter Brueghel, *İkaros'un Düşüşü*, kanvas üzerine yağlıboya, y. 1555.

ilk başlarda mermerden, daha sonra da bronzdan yapılma büst portrelerdi. Bunların ilki çağdaş izleyiciler için özellikle Klasik ilk-örnekleri akla getiriyor; Medici ve Sassetti gibi ailelerin uzun vadeli hanedanlık beklentilerini de yerine getiriyordu; bu mermer büst-portreler, onların büyük kent saraylarında gururla sergilenmek üzere yapılıyor ve bunların, Romalı atalarının durumunda olduğu gibi uzun yıllar varlığını sürdürmesi bekleniyordu.

Kuzey Avrupa'da, diğer dindışı sanat biçimleri de özellikle ev içi alan başta olmak üzere sergilenmek amacıyla, kısmen de dinsel tasvirlerin tümüne düşmanlık besleyen Reform'un baskılarına karşı 16. yüzyılda ortaya çıkmıştı. Özellikle, manzara, Dürer ve Albrecht Altdorfer gibi sanatçıların eserlerinde, 1500'lerin başında bağımsız bir tür olarak görülmeye başlamıştı. Hemen sonra, "tür sahneleri" olarak bilinen gündelik hayat resimleri de sipariş verilmeye ve koleksiyon olarak toplanmaya başladı. 16. yüzyılda manzaralar ve tür resimleri ayırıcı bir öyküleme olmadan resmedilmiş, çizim ve baskı olarak üretilmiş olsa da, özellikle yağlıboya olarak yapılmaya başlandığında, ancak yakından bakıldığında kendini gösteren bir ikincil ya da daha az önemli bir konuya sahip olduğu anlaşılmaktadır. Örneğin 16. yüzyıl ortalarından Flaman sanatçı Yaşlı Pieter Brueghel *İkaros'un Düşüşü* resminde, ön planda bir çiftçinin tarlasını sürdüğü tipik bir kır sahnesiyle göz alabildiğine uzanan toprak ve deniz manzarasını birleştirmiştir *(bkz. Resim 31)*.

Ama eğer Brueghel'in resmine daha dikkatli bakılacak olursa, kompozisyonun sağ alt köşesinde, resim planına yakın gemiyle kıyı çizgisi arasında turkuvaz renkli

denizde iki minik beyaz bacağın çırpındığı görülebilir. Bu, resmin adından da anlaşıldığı gibi, İkaros'tur; hapis tutuldukları Girit adasından kaçmak için kendisine ve oğluna kocaman kanatlar tasarlayan, Antik Yunan'ın ünlü sanatçı-mühendisi Daedalos'un oğlu. Ancak babasının uyarılarına kulak asmayan, laf anlamaz İkaros, tanrılara kadar kanat çırpabileceğini düşünerek gittikçe yükselmiş yükselmiş ve güneşe o kadar yaklaşmış ki kanatlarındaki tüyleri tutan balmumu erimeye başlamış ve en sonunda tepetaklak aşağıdaki denize düşmüş; gururun ve düşüşten hemen önce (sözcük anlamıyla da) kibrin bugüne kadar simgesi olmuş.

Brueghel'in, manzara-tür resminin gizemli öyküsünün odağı olan bu trajik hikâyenin kaynağı antik yazar Ovidius'tu. W. H. Auden'ın, resmin bugün bulunduğu Brüksel'deki müzeye atfen "Musée Des Beaux-Arts" başlığını taşıyan 1938 tarihli şiiri, gündelik hayatı rahatsız eden destansı, efsanevi olayların apaçık uyumsuzluğunu incelikli bir dille anlatır:

Acı çekmeyi iyi bilirlerdi,
Eski Ustalar: nasıl da anlamışlar (...)
Brueghel'in *İkaros*'u örneğin: nasıl da yüz çevirir,
Felakete zevk alarak; çiftçi, belki de,
Duymuştur düşüşü, acı çığlığı,
Ama onun için mühim bir yanılgı değildir bu; güneş ışıldar,
Yeşim renkli sularda yiten beyaz bacakların üstünde,
Gideceği yere yelken açmış, süzülen,
Görkemli, zarif gemi şaşırtıcı bir şey görmüştür,
Gökten düşen bir oğlan çocuğu.

Sonuç

Rönesans dönemi Avrupa'sında, Venüs ya da İkaros gibi mitolojik figürler ve mermer büst-portreler ya da bronz heykelcikler gibi Klasik türler, ev içi alanda, Meryem rölyeflerinden duvara asılmış goblenlere, süslemeli sandıklardan şarap sürahilerine kadar gündelik hayatın ailevi ve dinsel eşyalarıyla birlikte uyum içinde varlığını sürdürmüş gibi görünüyor. Bugün müzelerde genellikle bu tür "yüksek" ve "aşağı" yapıntılar birbirlerinden ayrılıyor, ama 15. ve 16. yüzyılın varlıklı izleyicileri için bu nesneler onların günlük hayatlarının basit ve sıradan parçalarıydı.

VIII. Bölüm

BİR MEYDANIN ÖYKÜSÜ: FLORANSA'DA SANAT VE ŞEHİRCİLİK

Sahneye hazırlık

Rönesans sanatı incelenirken, bir müzenin duvarlarında ya da bir kitabın sayfalarında yalıtılmış bir dizi özerk, bireysel esere bakmakla sınırlanmamalı, onun yerine, mekânlar, sanat hamileri, izleyiciler ve eserlerin asıl bağlamlarını belirleyen tarihi koşullar arasındaki karmaşık etkileşimin yapısı araştırılmalıdır. Daha önceki bölümlerde Rönesans resimlerini, heykellerini ve kiliseler, şapeller, saraylar ve ev içi alan için üretilmiş diğer görsel ve materyal kültür ürünlerini araştırdık. Bu bölümde halk için yapılmış büyük ölçekli bir heykelin 15. ve 16. yüzyıl izleyicilerinin yaşamlarına ve düşüncelerine nasıl etkin bir biçimde müdahil olduğunu görmek için Floransa'nın sokaklarına ve meydanlarına çıkacağız.

Özellikle belli bir meydana, Floransa'daki Piazza della Signoria'ya ağırlık vereceğiz. Ortaçağ kent merkezinin



32. Anonim, Floransalı sanatçı, *Floransa'daki Piazza della Signoria'da 1498 yılında Girolamo Savonarola'nın yakılması (belediye sarayının önünde "Marzocco" ve "Yudit" ile birlikte)*, pano üzerine yağlıboya, erken 16. yüzyıl.

ortasında, etkileyici belediye sarayının öne çıktığı bu meydan hâlâ Floransa'nın en önemli kentsel alanlarından biridir; ayrıca pek çok bakımdan, *piazza*'nın adı bilinmeyen bir sanatçının yaptığı 16. yüzyıl resminden de anlaşılabildiği gibi, Rönesans dönemi boyunca değişmeden bugüne kadar gelebilmiştir *(bkz. Resim 32)*. Burada, sağ tarafta, yüksek gözcü kulesi ile *ringhiera* denilen yükseltilmiş platformuyla belediye sarayını görüyoruz. Onun sağında ise *loggia* de-

nilen kemerli arkad üç açıklığıyla betimlenmiş, bu arada sol tarafta, dördüncü bölümde kısaca yer verdiğimiz 1436 yılında Brunelleschi'nin tamamladığı Floransa katedralinin büyük kubbesinin bir kısmı görülüyor. Meydanın ortasında ise belediye binasının ön köşesine geçici bir yürüyüş yoluyla bağlanmış, çok rahatsızlık verici, alevler içinde bir direk görüyoruz. Alevlerin üzerinde, uzun bir direğin tepesinde küçük figürlerin sallandığı göze çarpıyor. Bunlar 1498 yılında tam da bu meydanda yakılmış, köktenci Dominiken keşiş Girolamo Savonarola ve arkadaşlarıdır. Meydanın resmi bu korkunç olaydan dolayı yapılmıştı, ama bizim bakış açımızdan, bu aşırı sofu keşişin korkunç sonundansa, tasvirde yer alan uzam, mimari ve heykeller daha çok öne çıkıyor.

1382 yılında soylu ailelerin yönetimindeki Floransa ile 1430'lardaki Medici ailesinin yükselişi arasında uzanan yarım yüzyıl boyunca, kentin dinsel ve idari merkezlerinde hırslı ve etkili bir kentsel planlama ve kentsel heykellerin dahil olduğu bir düzenleme yapıldı. Belediye binasının ve katedralin çevresindeki sokak ve meydanlar genişletilip düzenlendi: heykeltıraş Ghiberti, kentin Vaftizhanesi için iki büyük bronz kapının dekorasyonunu üstlendi, Donatello ve Nanni di Banco gibi sanatçılar, Antik Çağ'dan bu yana, muhtemelen benzeri ve kapsamı görülmedik ölçüde bir girişim olan, kentin önemli binalarını süsleyen, iki düzineyi aşkın gerçek boyutlu heykeller yaptılar. Ancak heykellerin ve yapısal değişikliklerin rol oynadığı bu programların büyük kısmının kökenleri, 13. ve 14. yüzyıllara, yani 1382 yılında başa geçen yeni oligarşi rejiminden öncesine kadar sürülebilmektedir.

Ancak bu yeni yönetimin sipariş vermiş olduğu ilk heykel, daha önce önemli bir heykelin bulunmadığı, yakınlarda tamamlanmış *loggia*'nın ve *signori* olarak bilinen soylu yöneticilerin bulunduğu belediye binasını barındıran Piazza della Signoria için yapılmıştır. Floransa'nın *Marzocco* denilen sembolik aslanını betimleyen, tamamen altın yaldızla kaplanmış bu yeni heykel, belediye binasının önündeki törensel platformun köşesine yerleştirilmişti. 14. yüzyılın sonundan kalma asıl *Marzocco* kaybolmuştur, ama onun nasıl göründüğü daha sonraki resimlerden ve fresklerden anlaşılabilmektedir. Aslında Savonarola'nın yakılma sahnesine yakından bakacak olursak, bu heykelin, geçici yürüyüş platformunun, belediye binasının ön köşesindeki *ringhiera*'yla birleştiği noktada durduğunu görebiliriz. Bu tür tasvirler, *Marzocco*'nun temel tasarımının, Donatello'nun –zaman içinde belediye binasının önündeki ilk *Marzocco*'nun yerini alacak olan– 1419 yılında taştan oyduğu heykele bir hayli benzediğini ortaya koymaktadır. Donatello'nun aslanı, arka ayaklarının üstüne oturmuş ve sağ ön pençesinde, Floransa'nın sembolik çiçeği olan zambak deseniyle süslenmiş bir kalkanı gururla tutmaktadır. Oysa asıl *Marzocco*'nun, kalkan yerine, Floransa'nın ezeli rakibi Siena'yı temsil eden bir kurt figürü üzerine oturmuş olması muhtemeldir.

Floransa, asıl *Marzocco* belediye binasının önüne konmadan bir yüzyıl önce, siyasi, toplumsal ve ekonomik bakımdan tarihinin en çalkantılı günlerini yaşıyordu. İflaslar, işçi kesiminin isyanları, Roma'daki papalıkla sürtüşmeler,

kısa dönemli tiran yönetimleri, dinsel fanatiklerin gösterileri ve 1348 yılında Kara Ölüm olarak bilinen Kara Veba'nın gelişi, 14. yüzyılda pek çok Floransa sakini için çatışmaların ve endişe dolu günlerin kaynağıydı. Bu sıkıntılar, 1378 yılında Ciompi İsyanı denilen ve *ciompi* olarak bilinen yün işçilerinin, düzenledikleri bir darbeyle, daha yoksul loncaların diğer üyeleriyle birlikte kenti yönettikleri kısa sürede doruğa ulaştı. Ancak bu rejim, 1382 yılında daha varlıklı loncaların ve kentin soylu seçkinlerinin yeni koalisyonuyla devrildi. Kent, 15. yüzyılın başında seçkin soyluların yanı sıra, aralarında bankerler, kumaş tüccarları, yün ve ipek girişimcileri gibi daha zengin loncaların ileri gelenlerinin de bulunduğu küçük bir grup tarafından etkili biçimde yönetiliyordu. Belediye binasının önündeki *Marzocco* heykelinin ve 15. yüzyılın ilk onyıllarında, bir düzineyi aşkın büyük heykelin Floransa'nın idari ve dinsel kalbine kalıcı olarak yerleştirilmesi, bu seçkinlerin doğrudan ve dolaylı kontrolüne verilmişti.

Marzocco'ya ulaşmak için tutulan ana rotalardan biri, Piazza della Signoria'nın, heykelin çapraz karşısında kalan, katedralden gelen bir kişinin doğrudan gireceği köşeden gelmekti – bu, Savonarola'nın yakıldığı günkü meydanın betiminde, kompozisyonun sol alt köşesinde, at binmiş kişinin *piazza*'ya girdiği yere karşılık gelir. Belediye binasına gelirken seçilen bu rotanın önemi, 1380'lerin sonunda belediye binası ile katedrali birleştiren sokakların genişletilmesi ve düzenlenmesi yönündeki çabalarla azalmıştır. Sokak 19. yüzyıla kadar tamamen genişletilmiş olmasa da, belgelere dayanan kanıtlar, kentin idarecilerinin daha 14. yüzyılın sonunda bu yönde bir plan yaptıkları ve Piazza

della Signoria'nın cephelerinin, meydana çıkan sokaklardaki binalarla ve katedrali çevreleyen yapılarla, uyumlu bir tarzda olmasına çalıştıklarını, dolayısıyla kent merkezini, Floransa'nın ana kentsel ve dinsel mekânlarıyla iç içe geçiren, karmaşık bir görsel uyuma ulaşmak istediklerini anlatıyor. *Marzocco*'nun, belediye binasına ulaşan yeni vurgulanmış çapraz rotanın görsel ve simgesel açıdan odak noktasına, yani zirvesine yerleştirilmesiyle, *signore*'ler, kendi ellerindeki kentsel gücü ve Floransa'nın aslanıyla simgelenen otoriteyi vurgulamak, örtük olarak da, bu binada bulunanların ve *ringhiera*'da düzenlenen törenler sırasında platforma dizilenlerin kendileri olduğunu anlatmak istemişlerdi.

Floransa'nın yöneticileri ile *Marzocco* arasındaki sembolik ilişki, kent duvarlarının dışına da uzanıyordu. Hatta 15. yüzyıl boyunca, Floransa topraklarına karşı saldırı düzenleyenler ve orta İtalya'daki rakip güçler, Floransa'yı ve yöneticilerini aslanla özdeşleştirmişlerdi. Örneğin Bolognalılar, Floransa yönetiminin kendi iç idarelerine müdahalesini protesto etmek için samandan yaptıkları *marzocco*'ları kendi meydanlarında yakmışlardı. Pisalılar, kenti kentlerini Floransa yönetiminden kurtardıktan sonra Floransalılar'ın diktikleri bir aslan heykelini yıkıp kentin sokaklarında sürüklemiş ve en sonunda Arno Nehri'ne atmışlardı. Floransalılar da *Marzocco* imgesinin belirleyici öneminin gayet iyi biliyorlardı; bu nedenle ele geçirdikleri kentlerin meydanlarına bu heykelin resimlerini ya da benzerlerini yerleştiriyorlardı. Bu ikonografinin önemi, Floransa'nın kırsal bölgelerinde bile biliniyordu; köylülerin, büyük kentin yöneticilerine yönelik öfkelerini

bir eşeğin kafasını kesip *Marzocco* gibi giydirdikleri meşum olaydan da belliydi bu. İster Piazza della Signoria'da isterse Floransa'nın hâkimiyetindeki diğer kentlerde sergilensin, *Marzocco* etkili bir biçimde Floransa yönetiminin kalıcılığını ve hep tetikte olduğunu, hatta bazı bakımlardan *signore*'lerle değişebilirliğini temsil ediyordu.

Heykele dökülmüş idoller ve idealler

15. yüzyılın geri kalanında, belediye binası meydanı için etkileyici bir heykel siparişi verilmedi; bunun sebeplerinden biri de, *signore*'lerin gücünün, yüzyılın ortasına gelindiğinde kentin otokratik yöneticileri olan tek bir ailenin, Mediciler'in iktidarına karşı duramamış olmasıdır. Floransa, Lorenzo de' Medici döneminde, ki başarılı önderliği ve sanatları desteklediği için "Muhteşem" olarak da anılır, yüzyılın ikinci yarısında, kısa ama görkemli bir altın çağ yaşadı. Ancak Lorenzo'nun 1492 yılındaki ölümünden sonra gidişat değişti ve 1494 yılında Mediciler genel olarak cumhuriyetçi güçlerden oluşan yeni bir koalisyon tarafından yerlerinden edilip kentten sürüldü. Aradan bir yıl geçmemişti ki, 1495 yılında, daha önce Medici ailesinin kent merkezindeki büyük sarayının bahçelerini süsleyen, Donatello'nun bronz heykeli *Holofernes'in Başını Kesen Yudit (bkz. Resim 33)*, kentin yeni yöneticileri tarafından el konularak alındı ve *Marzocco*'dan çok uzak olmayan, belediye binasının *ringhiera*'sının önüne yerleştirildi – Savonarola'nın yakıldığı idam sahnesinde de görülüyor. Heykel, gerçek boyutlarda iki figürün, rölyef sahneleriyle



33. Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi), *Holofernes'in Başını Kesen Yudit*, bronz, 15. yüzyıl ortası.

dekore edilmiş üçgen altlığıyla birlikte başarılı bir biçimde bronza dökülmesinin ne denli zor olduğu düşünülecek olursa –örneğin, birinci bölümde yer verdiğimiz Cellini'nin dökümün zorluklarına ve tehlikelerine dair canlı tasvirini dikkate alacak olursak– hayli büyük ve etkileyici bir çalışmadır.

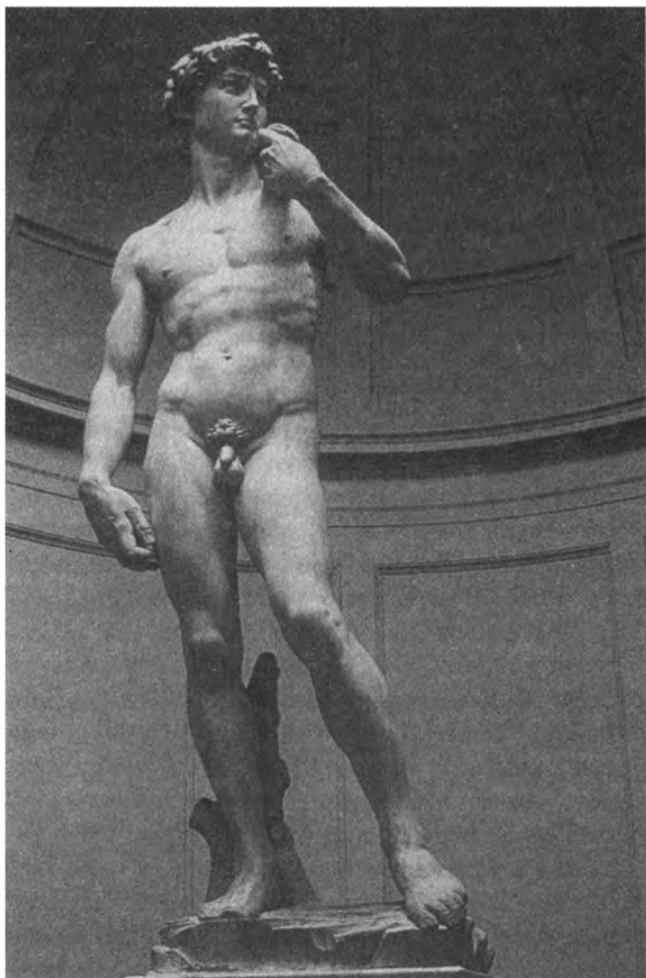
Heykelin orijinalinde Medici sarayında sergilenirken erdemin kötülüğe karşı zaferini temsil eden genel bir alegori olması düşünülmüştü. Ancak yeni yerleştirildiği fiziksel ve siyasi bağlamın yanı sıra, üzerine eklenen yeni yazıt göz önüne alındığında, dikkat çekici biçimde Mediciler'e karşıt bağlamda, despot tiran yönetimine karşı cumhuriyetçi zaferini simgeleyecek bir anlam üstlenmiştir. Yudit öyküsünün ikonografik imaları, 1494-5 yıllarının siyasi koşullarıyla birlikte, yeni yönetim için özellikle uygun gibi görünmüş olmalıydı. Tiran Holofernes'in başını keserek halkını kurtaran iffetli Yahudi kadını Yudit, 15. yüzyılda Medici hâkimiyetinin son yıllarıyla ilişkilendirilen çürümüşlük ve kibirle karşılaştırıldığında, yeni yönetimin ahlaklı üstünlük iddiasıyla örtüşen bir simgeymiş gibi görünüyor. Kendi cinsiyetinin görünüşte getirdiği sınırlamaları aşarak, düşmanını bir erkek gibi öldüren Yudit gibi, yeni yönetim de, güçlü Medici ailesi ve yandaşlarına karşı zafer kazanmak için büyük zorlukların üstesinden gelmek zorunda kalmıştı. Dikkate değer biçimde, Donatello'nun kompozisyonu Yudit'i zaferle kılıcını kaldırmış, artık hali kalmamış düşmanının başını gövdesinden ayırmak üzere olduğu anı göstermektedir. Floransa'nın yöneticileri, bu etkileyici kompozisyonu belediye binasının ana girişindeki *ringhiera*'ya yerleştirip, heykelin kentsel tanımını yeni bir

yazıtla yeniden tanımlayarak, Mediciler'in idolünü cumhuriyetçi idol haline getirmişlerdir.

Ancak yönetimin *Yudit*'i kendi siyasi amaçları doğrultusunda kullanma kararı, çok geçmeden önemli bir engelle karşılaştı, ki bu, açıkça söylemek gerekirse, yeni benimsenen kadın kahramanın toplumsal cinsiyetiydi. Bronz heykelin *ringhiera*'ya yerleştirilmesinin üzerinden on yıl geçmemişti ki, *Yudit*, hem metaforik olarak hem de sözcüğün düz anlamında Floransa'nın kentsel yaşamının sembolik merkezinden kaldırılmış ve onun yerini Michelangelo'nun devasa mermer heykeli *Davud*'u almıştır *(bkz. Resim 34)*. 1504 yılının ocak ayında, vatandaşların bir araya geldiği bir toplantıda, orijinal olarak Katedral'in payandalarından birinde, yüksek bir yerde sergilenmesi düşünülen ve yakınlarda tamamlanan Davud'un nereye yerleştirilmesi gerektiğine dair uzun tartışılmalar yapılmıştı. Bu toplantıdaki ilk konuşmacı, yeni yönetimin resmi temsilcilerinden, sarayın sözcüsü Messer Francesco'ydu:

> (...) Yudit, ölümcül bir simgedir, bu saray için uygun değildir, çünkü bizim sembolümüz [yani Floransa'nın] hem haç hem de zambaktır ve kadının erkeği öldürmesi caiz değildir; üstelik, şimdiki yerine yerleştirilirken kötü yıldızların etkisinde kalmıştır, o zamandan beri, her şey daha kötüye gitmiş, Pisa kaybedilmiştir.

Messer Francesco, olup bitenden habersiz erkekleri baştan çıkarıp onları öldüren kadınların tehlikeli gücüne dair bildiğimiz Erken Modern *topos*'a anıştırmada bulunarak, daha önce kentin kontrolünde olan Pisa'nın yitiril-



34. Michelangelo Buonarroti, *Davud*, mermer, 1504.

mesi gibi son dönemde yaşanan talihsizliklerin, halka açık bir meydanda böyle bir tehlikeli bir kadının cesaret kırıcı tasvirinin sergilenmesine yönelik karardan kaynaklanabileceğini ima etmektedir.

Bunun açık çözümü, erkeğin kadını yöneten bir rol üstlendiği, ataerkil düzeni köklerinden sarsan heykelin yerinin değiştirilmesiydi. Gerçekten de, *Yudit*'in yerine Michelangelo'nun *Davud*'unun konması kararı, yeni yönetimi çok daha az sorunlu, ama aynı ölçüde uygun biçimde, Medici tiranlığına karşı cumhuriyetçi zaferin alegorisi olarak hizmet etmiştir. Yudit'in hikâyesi gibi, Davud'un öyküsü de beklenmedik bir kahramanla ilgiliydi, ancak onun durumunda, basit bir çobanın bir başka canavarın, kötücül dev Goliath'ın üstesinden gelmesi söz konusuydu. Ve böylece Michelangelo'nun sembolik heykeli belediye binasının önüne yerleştirilmiş, Donatello'nun heykeli ise halkın gözü önünden kaldırılıp binanın içine alınmıştır. İki yıl sonra, 1506 yılında *Yudit*'in bir kez daha Piazza della Signoria'da sergilenmesine izin verildi, ancak bu kez onun muzaffer *Davud*'a sembolik yenilgisi, Michelangelo'nun heykelinin şimdi durduğu belediye binasının girişindeki *ringhiera*'dan daha az önemli bir konumda olan *loggia*'nın en soldaki kemerinin altına konmasıyla da pekiştirilmişti.

1554 yılında, *Yudit*'in meydana yeniden yerleştirilmesinden neredeyse yarım yüzyıl sonra, yanına yine bronzdan yapılma bir figür konmuştur. Ama bu yeni heykel, yani Cellini'nin *Medusa'nın Başını Tutan Perseus (bkz. Resim 35)*, *Holofernes'in Başını Kesen Yudit*'in "üste çıkmış kadın" temasını tamamen altüst etmiştir. Onun yerine, *Perseus* (birinci bölümde yer verdiğimiz pasajda Cellini'nin yapı-



35. Benvenuto Cellini, *Medusa'nın Başını Tutan Perseus*, mermer ve bronz kaide üzerinde bronz heykel, 1545-54.

mını anlattığı), başı kesilmiş kadın bedeninin üstünde, elinde, daha önce ona bakmaya cüret edenleri taşa çeviren Medusa'nın korkunç başını tutan adamı betimlemektedir. Dolayısıyla Cellini'nin rahatsız edici kompozisyonu dönemin baskın ataerkil ideolojisiyle çok daha uyumluydu.

Cellini'nin heykeli, diğer mitolojik mermer figürlerin pek çoğuyla birlikte Dük Cosimo de' Medici tarafından, 1512 yılında ailenin görkemli bir başarıyla sürgünden geri dönüşünün ardından sipariş edilmiştir. 1575 yılında, Mediciler tarafından, hâlâ meydanın önemli çekim merkezlerinden biri olan belediye binasının köşesine, yani ailenin kendi seçtiği bir eserle Medici öncesi dönemi hatırlatan *Marzocco*'nun yerini alan Neptün heykeliyle taçlanmış etkileyici bir çeşme yerleştirilmişti. *Yudit* ve *Davud* gibi eserlerin yerini değiştirmek, çok daha güçlü cumhuriyetçi çağrışımlara karşın çok daha zor olmuştur; 16. yüzyılın ortasında bu heykeller ve onları yapan sanatçılar, Floransa'nın büyüleyici sanatsal mirasının en benzersiz örnekleri arasında sayılıyordu. Dolayısıyla Mediciler bu heykelleri sessiz sedasız ortadan kaldırmaktansa, Cellini ve daha sonra Flaman doğumlu sanatçı Giovanni Bologna (Giambologna olarak da bilinir) gibi dönemin diğer ünlü sanatçılarına pek çok yeni eser siparişi vererek meydandaki heykellerin bağlamlarını değiştirmeyi tercih etmişlerdir.

Piazza della Signoria'yı etkin biçimde geniş bir açık hava heykel galerisine dönüştürerek, daha önceki heykellerin sorunlu olabilecek ikonografik imaları da, Medici karşıtı cumhuriyetçi propaganda gibi, Floransa'ya yakışır ve dolayısıyla Medici ailesinin zenginliğine, beğenisine ve sanatsal dehasına uygun, estetik bakımdan memnuniyet verici sanat eserlerine dönüştürülmüştür. Bir başka deyişle meydan 16. yüzyılın sonunda, bugün de varlığını sürdüren ve Rönesans heykelinin kimi "büyük başarıları"nın

tek bir *piazza*'da toplandığını görmek için turistlerin akın ettiği, kendi başına bir sanat eseri haline gelmiştir. Ancak bu eserlerin ve etrafındakilerin, hem uzamsal hem de zamansal anlamları arasındaki kaçınılmaz bağları çok daha iyi kavramak, meydanın ve meydanda sergilenen heykellerin fiziksel ve tarihi koşullarını dikkatle değerlendirmekle mümkündür.

IX. Bölüm

MICHELANGELO: SANATÇININ VE SANAT TARİHİNİN DOĞUŞU

"Sanat"a ve sanatçılara dair yeni fikirler

Buraya kadar, Rönesans sanatını, özellikle yeri, ortamı, işlevi, türü, kompozisyonu, ikonografisi, sanat hamisi ve izleyicileri bakımından değerlendirdik. Ama Rönesans sanatına dair *kendi* araştırmasını tarihsel bir sıralamada veren ve tek tek sanatçıların biyografileriyle sanatsal bir kaide ortaya koyarak sanat tarihi disiplinini bugün de yaygın olarak kabul edilen yollarla biçimlendirerek sergileyen kişi, dünyanın doğru düzgün ilk sanat tarihçisi olan 16. yüzyıl ressamı Giorgio Vasari'dir. Aslında pek çoğumuzun sanatlar, sanat ve sanat tarihinin ilk ortaya çıkışına dair belirgin fikirleri –temelde işlevsel bir etkinlik değil de estetik sanat üretimi kavramı ("sanat için sanat"); yaratıcı ve uzgörülü bir deha olarak sanatçı imgesi; sanatın amacının doğal dünyayı taklit ettiği düşüncesi; çağlar boyunca kaçınılmaz sanatsal "gelişim" nosyonu– büyük oranda Vasari'nin ve

çok sevilen sanatçı Michelangelo'nun da etkisiyle, sadece Rönesans döneminin kendisi hakkındadır.

Daha önceki bölümlerin büyük kısmında, "Sanat"ı bugün anladığımız anlamda özel bir kültürel tanım olarak Rönesans döneminde, özellikle 15. yüzyıldan itibaren ilk kez kullanılmaya başlanan bir terim olarak ele aldık. Ancak yine de bugün sanat eseri olduğunu düşündüğümüz tasvirlerin ve nesnelerin asıl Rönesans üreticileri ve izleyicileri tarafından bu şekilde anlaşılması gerekmemişti. Aynı şey "sanatçı" sözcüğü için de geçerliydi. Bugünlerde, ister bir sanatçıya adanmış kitaplarda, ister gezdiğimiz tek kişilik sergilerde, isterse izlediğimiz televizyon belgesellerinde olsun, sanat tarihini tek tek sanatçıların adlarına göre düzenlemenin tutulacak en doğal ve normal yol olduğunu varsayıyoruz. Ama aslında Rönesans dönemine değin benimsenen kural hiç de böyle değildi. Hatta daha önce gördüğümüz gibi, bu dönemde üretilen nesnelerin ve tasvirlerin pek çoğu, onu yapan kişinin adından çok, öncelikle sanat hamisi, işlevi, ortamı ya da ikonografisi bakımından değerlendiriliyordu.

Bizim bugün sanatçıya bakışımız, "Sanat" anlayışımız gibi, 19. yüzyıl tarafından biçimlendirilmiştir, çünkü sanatçının yeteneğine ya da becerisine verilen önemin onun bireysel yaratıcılığına yönelmesi bu dönemde meydana gelmiştir. Bir başka deyişle, sanat eserini dikkatle biçimlendirilmiş bir ürün olarak görmek yerine, sanatçı kavramını ya da fikrini değerli bulmanın ve kaçınılmaz olarak onu biçimlendirdiği düşünülen ilgili kişisel, biyografik, hatta psikolojik yanların öne çıktığı bir değişim yaşanmıştır. Dolayısıyla gerçek sanatçılar bugün hayal güçleri, ya-

ratıcılıkları, beklenmedik olmaları ve kendilerini yaratıcı bir biçimde ifade etmeleriyle, eğer bu nitelikler sanatçıların yaratıcı bir delilikle vurgulanmış sıradışı yaşamlar sürmesine karşın, ya da hatta özellikle bundan dolayı değerli bulunmaktadır. Bunun sonucunda sanatçılar, daha sıkıcı, yeteneksiz ve sıradan çağdaşları tarafından kaçınılmaz biçimde yanlış anlaşılıp, aldırışsızlıkla ya da kötü davranışla karşılaşmışlardı. Bu da kısaca sanat tarihinin Romantik "çatı katında açlık çeken sanatçı" modelidir – yaşadığı dönemde hiçbir eserini satamamış olmanın yanında, bir çılgınlık anında kulağını kesen ve en nihayetinde intihar eden Vincent van Gogh örneğini düşünmek bunun için yeterlidir.

Ancak bu sanatçı ve örtük olarak sanatsal deha kavramı, Rönesans dönemine ve sanat dünyasının ilk "süperstar"larına kadar uzanmaktadır. Dolayısıyla Michelangelo'nun melankolik ruhsal değişimleri, karamsar kişiliği ve öfke nöbetleri (ki gençliğinde arkadaşı olan bir sanatçıyla giriştiği kavgada burnu kırılmıştır), çarpıcı yaratıcılığı ve sanatsal yeniliği, hatta eksantrik kişisel alışkanlıkları (deri çizmelerini ayağından hiç çıkarmazmış, iltihap toplamış ayaklarından çıkarılması için çizmelerin kesilmesi gerekmiş), sadece ressam ve heykeltıraş olmakla kalmayıp aynı zamanda bir mimar ve tanınmış bir şair de olan bu çok yönlü sanatçıya dair yazılarda ve çağdaş biyografilerde yer verilen niteliklerdir. Michelangelo da bizzat kendi sanatsal gücünü kutsal ve tanrısal olarak görüyordu. Yaşadığı dönemde "İlahi" (*Il Divino*) lakabıyla anılmaktan memnun olmanın yanında, yazdığı pek çok sonede sanatsal yaratım edimini Tanrı'nın İnsanı yaratmasına eşdeğer bulduğunu



36. Michelangelo Buonarroti, *Adem'in Yaradılışı*, fresk, y. 1508-12.

da belirtmişti. Aslında, Michelangelo'nun, Vatikan'daki Sistina Şapeli'nin tavanına 1508-12 yıllarında resmettiği *Adem'in Yaradılışı* freski *(bkz. Resim 36)*, Tanrının elinin hayat veren dokunuşunun, sanatçının kendi yaratıcı ve üretken eliyle karşılaştırıldığı, bir tür metaforik kendi portresi olarak değerlendirmek mümkündür. Mermer *Davud* heykelinin durumunda, Vasari, Michelangelo'nun, başka bir sanatçının bıraktığı, atılmış mermer bloğunu inanılmaz bir anlatımcı figüre dönüştürmesini, "öldü diye bırakılmış bir şeye hayat veren bir mucize"ye benzetmiştir *(bkz. Resim 34)*.

İsimde ne var?

Beşinci bölümde görmüş olduğumuz gibi, Kuzey Rönesansı'nın sanat alanındaki en ünlü süperstarı olan Dürer, 1500 tarihli etkileyici kendi portresinde, kendi betimini görsel bakımdan Tanrı Baba figürünü tasvir eden resimlerle eş kılarak, benzer bir iddiada bulunmuştu. Dürer'in baskıları da, Rönesans döneminde sanatçının değişen statüsünün bir başka yanına vurgu yapmaktadır. Geçmiş yüzyılda, sanatçıların adı genellikle sözleşmeler ve benzeri işle ilgili belgeler dışında gelecek kuşaklar için kaydedilmez, hatta çoğunlukla sanat eserinin üzerinde görülmezken, 15. yüzyılın kimi sanatçıları, örneğin Jan van Eyck'in, *Arnolfini Portresi*'nde arkada görülen duvara adını yazması gibi *(bkz. Resim 19)*, bazı eserlerini imzalayarak kendilerini zanaatsal kardeşlik grubundan ayırmaya çalışmışlardır. Bu eğilim 16. yüzyılda sanatçıların imzası-

nın resimlerde, heykellerde, baskılarda, hatta kimi zaman çizimlerde sıklıkla görülmesiyle daha da yaygınlık kazanmıştı. Dürer'in adı, Cennet Bahçesi'ndeki Adem'le Havva *(bkz. Resim 14)* taşbaskısında belirgin biçimde kazınmıştı. Burada, Tanrı'nın yarattığı ilk insan olan Adem, elinde "Nürnbergli Albrecht Dürer tarafından yapıldı (Latince *faciebat*)" yazısı bulunan bir levha tutmaktadır – ama Alman sanatçının "yaptığı" şeyin ağaçoyma baskı mı, yoksa Adem'in kendisi mi olduğuna dair belirsizlik muhtemelen kasıtlıdır.

Sanatsal telif haklarının ihlal edildiği ilk olayda, Dürer'in adının ya da daha doğrusu adının başharflerinin, oynadığı rol de kesinlikle belirsizdi. Bu olayda, İtalyan sanatçı Marcantonio Raimondi, Dürer'in baskılarının bazılarını kopyalamıştır – aslında sahtesini üretti demek daha doğru olur. Bunun ardından başlayan yasal mücadele, baskıların, "AD" monogramına sahip olmaması kaydıyla kopyalanmasına izin vermiştir. Buradan, çatışmadaki asıl sorunun sanatçının adının ya da adının başharflerinin bulunup bulunmamasından kaynaklandığı söylenebilir – Dürer gibi bir Rönesans süper-sanatçısı için adının başharfleri, bugün McDonalds'ın sarı kemerlerine ya da Chanel'in çifte "C"lerine benzer biçimde, "isim markası" diyebileceğimiz bir sanatsal kalitenin ve devamlılığın garantisinden farksızdır.

Michelangelo'nun en önemli erken dönem heykellerinden, 1499 yılında tamamlanan Vatikan'daki ünlü mermer *Pietà* heykelini daha sonradan imzalamaya karar vermesi de, sanatçının kimliğine dair belirsizliğin giderilmesi amacını güder. Vasari "Michelangelo'nun Yaşamı"nda, gevşek

ağızlı bir Lombardiyalı'nın, heykelin Milanolu Gobbo tarafından yapıldığını iddia etmesi üzerine, genç sanatçının öfkeye kapıldığını anlatır. Derken hemen o akşam gidip Meryem'in giysisini saran kurdeleye adını kazımış ve böylece eseri kendisinin yaptığını açıkça ve kesinkes ortaya koymuş.

Vasari ve sanat tarihinin doğuşu

Sanatçının eserini imzalaması fikrinin kendisi, sanatçının statüsüne dair yeni bir anlayışın ürünüdür; bu, ilk olarak 15. yüzyılın ortasında heykeltıraş Lorenzo Ghiberti tarafından *Yorumlar*'da dile getirilmiş, daha sonra, muhtemelen yazılmış en etkili sanat tarihinde, açık adıyla söylemek gerekirse Vasari'nin 1550 yılında ilk kez basılıp, ardından 1568 yılında gözden geçirilmiş baskısı yapılan *Ressamların, Heykeltıraşların ve Mimarların Yaşamları*'nda bütünüyle gözler önüne serilmiştir. Vasari'nin *Yaşamlar*'da ilk kez dizgesel biçimde ele alınan pek çok yaklaşım, o zaman, ve bugün de, sanat tarihinin nasıl yazılacağına dair bir temel oluşturmuştur. Örneğin Vasari'nin sanatsal ilerleme, sanatın, açıkça belirtilmemiş olsa da, örtük bir erekbilimsel amaca, önce doğalcılığa, sonra da salt kendisi için biçimsel ya da stilistik yaratıcılığa doğru evrildiği düşüncesi çok daha yakın tarihlerde ciddi biçimde sorgulanmaya başlamıştır. Ghiberti *Yorumlar*'ında kendi sanatsal ilerleme modelini geliştirmeye başlamışsa da, bir yüzyıl sonra yayınlanan Vasari'nin büyük sanat tarihi, sonraki beş yüzyılın sanat tarihine dair asıl esin kaynağını oluşturmuştur.

Vasari'nin modeli, ortaya koyduğu yanıtlar kadar sorular da sormuştur. Öncelikle *Yaşamlar*'ın üç bölümünün her biri için ayrı ayrı kaleme alınmış önsözleri okurken, görsel sanatların, kalitesi, tarzı ve yaratıcılığı bakımından iyiye doğru gidebildiği gibi kötüye gidebildiğini de düşündüğünü anlıyoruz. Aslında antik sanat tarihini, gençliğin ardından önce olgunluğun geldiği, sonra onu kaçınılmaz biçimde düşkünlüğün ve ölümün izlediği, insanın yaşam döngüsü gibi tarif ettiğini görüyoruz. Benzer bir bakış açısı, Vasari'nin ilk dönem sanatçısı dediği Giotto gibi sanatçılarla başlayan kendi çağının (genel bir açıdan) sanatına da yöneltilmiştir. Vasari, bu sanatçıların, mükemmellikten uzak olmasına karşın, geç Klasik sonrası çökmüşlük ve geri kalmışlık yüzyıllarının ardından, yeni bir çağın başlangıcını belirlediğine inanıyordu. Aslında sanatçılara "en iyi ilk adım" ödülünün eşdeğeri olan bu ilk çağın verilmesiyle (daha çok 14. yüzyılda faaliyet göstermiş), hatta onların yüksek sanat standartlarına göre değil, ondan önce gelen (Vasari'nin bakışına göre) "barbar" sanata göre değerlendirilmesi gereği açıkça belirtilmiştir. Vasari'nin ikinci dönemi 15. yüzyılın büyük kısmını kapsar; sanatın büyük oranda geliştiğini kabul etmekle birlikte, hiçbir sanatçının sanat üretiminin bütün yönlerinde mükemmeliyete ulaşamadığını da kabul eder. Okul çocuklarına ödül verme benzetmesini sürdürürsek, bu çağa "en iyi kendini geliştirme" ödülünün verilmesi gerekirdi.

Ama Vasari'nin düşüncesine göre açıkça "en değerli oyuncu" ödülünü ya da Michelangelo'nun durumunda altın madalyayı alan, kendi çağı olan 16. yüzyılın çağdaşlarını kapsayan üçüncü dönem için bu tür niteliklere gerek

yoktur. Süperstar sanatçıların en süperi olan Michelangelo, Vasari'nin iki mükemmeliyet ölçütünü de geçmişti; yani Klasik sanat ve doğal dünya:

> Michelangelo, kendinden sonraki sanatçıları, antik dünyanın sanatçılarını ve ne denli olağanüstü ve etkileyici olursa olsun, hiçbir şey üretmeyen doğanın kendisini zaferle aşmıştır; onun büyük uygulama, tasarım, sanatçılık, yargı ve zarafet gücüyle ateşlenmiş dehasını geçmek hiç kolay olmayacaktır.

Vasari "Michelangelo'nun Yaşamı"nda onun yaklaşımının hem güçlü yanlarını hem de zayıflıklarını ortaya koymuştur. Eserinin üç bölümünde söz konusu dönemleri genel bir bakışla tanıttıktan sonra, asıl amacının sanatçıların ve sanat eserlerinin bir listesini yapmak olmadığını belirtmiştir. Ama temel organizasyon şeması olarak tek tek sanatçıların biyografilerine yer verdiği için vurgulanan nokta, örneğin sanat hamileri ya da eserin işlevi değil de, tek tek sanatçılar olmuştur – yakın tarihlere kadar sanat tarihi yazımının büyük oranda dayandığı bu yaklaşım, genellikle bir sanat nesnesini değerlendirirken bile sanatçının adından ötesini görmeyi zorlaştırmaktadır. Ama bu yaklaşım Vasari'nin anahtar noktalarından birini, yani sanatçıları (hiç kuşkusuz kendisini de dahil ederek), büyük oranda kültürün yüksek toplumsal statüsüne ve entelektüel hürmetine de layık kılmıştır.

Vasari'nin aşağı zanaatçılık ve basit el işçiliği olarak gördüğü şeyden ayırmak istediği yarı-kutsal sanatçının hiç olmadığı denli önemli statüsü, sanatçının daha er-

ken bir çağla kendi zamanının daha büyük ve daha iyileriyle ilişkisi bakımından "Michelangelo'nun Yaşamı"nda dile getirilmiştir. Örneğin Michelangelo, Vasari'ye göre, daha küçüklüğünden itibaren "Muhteşem Lorenzo de' Medici"nin masasına katılmaya davet edilirmiş, delikanlılık çağında ise soylu beyleri ve kardinalleri, hatta papaları bile kendi eşitiymiş gibi görürmüş. Rönesans sanatçısı bu bakış açısından Romantik ardılından hayli farklıdır; ikincisinin özgeçmişi çağdaşı toplum tarafından sürekli bir reddi yaşarken, Rönesans döneminin süper sanatçısının, toplumun en yüksek kimlikleriyle, seçkinlerin üyeleriyle iç içe olabildiği gösterilerek, sanatçının yüksek statüsü doğrulanmaktadır. Dürer ve Michelangelo gibi Rönesans sanatçıları için çatı katında aç bîlaç sürünmekte, çağdaşları tarafından anlaşılamamamakta muzaffer bir yan yoktur. Aslında yakın tarihli belgesel araştırmalar, Michelangelo'nun öldüğünde ne kadar zengin olduğunu ortaya koymaktadır; Dürer ise Venedik'e yaptığı seyahat sırasında bir sanatçı olarak hürmetle karşılanmasına pek hayret etmiştir: "Ben burada bir beyefendiyim." Ancak Rönesans sanatçısı, tipik modern ve postmodern sanatçı imgesiyle ilişkilendirilen, toplumdan dışlanmayı değilse de, günü gününe uymayan kimi eksantriklikleri de benimsemişti.

Vasari "Michelangelo'nun Yaşamı"nda kökeni (yani, sanat eserlerinin önceki sahiplerinin kim olduğu), sanat hamisi, ikonografisi, sanatsal geçmişi ve tarzının incelenmesi gibi, bugün doğru bir sanat tarihi bilgisi için hâlâ temel olabilen pek çok yaklaşımı benimsemiştir. Dolayısıyla, örneğin Michelangelo'nun çizimlerinin bir parçasının Mantovalı bir soylunun koleksiyonuna nasıl ulaştığını

anlatırken, sanatçının seçkin sanat hamileriyle genellikle fırtınalı olan ilişkisi *Yaşamlar* boyunca tekrar tekrar döndüğü bir konudur. Vasari, Michelangelo'nun, kitabının birinci ve ikinci bölümlerinin iki kahramanı olan Giotto ile Masaccio'nun eserlerini kopyaladığını anlatır. Genç sanatçının bu iki öncülünün ardından yaptığı çizimlerden bugüne kalanlar ilginç biçimde Vasari'nin öyküsünü doğruluyor. Ama Vasari'nin anlatımı, sanatçının yaşamına ve kişiliğine hiç durmadan yansıyan bazı potansiyel sorunları da ortaya koyuyor. Bu kısmen acemice ve tuhaf eskizler, Vasari'nin sözünü ettiği çizim fragmanları ve bugüne kadar ulaşan diğer parçalar, yazarın sürekli tekrarladığı gibi, çok değerli ve kutsal kalıtlar olarak korunmuştur. Bu da kaçınılmaz olarak, sanatçıyı, her fırça, kalem ya da keski darbesinin neredeyse dinsel bir tapınmaya layık bulunduğu, yarı kutsal bir figüre çevirmiştir.

Ölümlü bir tanrı statüsüne yükseltilmiş olmanın getirdiği sorun, sanatçıların zaman içinde kendi hikmetlerine inanmaya başlamalarıdır elbette. Hatta Michelangelo, Vasari'nin *Yaşamlar*'ın ilk baskısında dehası kutsal esinler taşıyan ve tamamen doğuştan gelen sanatsal süper kahraman olarak özenle oluşturduğu kendi imgesini bozar gibi göründüğü yerleri düzeltmek için muhtemelen sanatçı tarafından onaylanmış ilk sanatsal biyografiyi yazması için Ascanio Condivi adında birini tutmuştur. Michelangelo ayrıca tanrının insanoğluna armağanı olduğunu değil de, –üçüncü bölümde tanıttığımız Sassetti Şapeli'nin altar panosunu ve fresklerini yapan– ressam Ghirlandaio'nun işliğinde eğitim gördüğünü yazan *Yaşamlar*'ın 1550 baskısının içeriğini reddetmiştir. Sonuçta, zavallı Vasari,

Michelangelo'ya duyduğu büyük hayranlığa rağmen, *Yaşamlar*'ın ikinci baskısında iddialarını doğrulayacak belgesel kanıtlar sunmak zorunda kalmıştır. Sanat tarihi alanında belgesel kanıtlara başvurmanın ilkörneği sayılabilecek 1568 tarihli baskısında, Michelangelo'nun babasının imzasını taşıyan bir belgeye, sanatçının makul bir öğretmeni olduğu iddiasını açıkça ortadan kaldıracak bir sözleşmeye uzun uzadıya yer verilmiştir.

Vasari'nin sanat tarihinin belgelerine yaptığı yolculuk şu cümleyle sona eriyor: "Asıl konudan sapmamın amacı gerçeği bulmaktı, onun "Yaşamı" için bu kadarı yeterli." Ama bu, Vasari'nin metninin temel sorunlarından biridir, yani metin, tarihi gerçeklerin belgelere dayanan bir toplamı olmaktan uzaktır. Pek çok öğrencinin, hatta kimi sanat tarihçilerinin, Vasari'nin metnini "gerçekten" meydana gelmiş olaylar için rahatlıkla kanıt olarak kullanabileceklerini düşünmesine karşın, *Yaşamlar* pek çok durumda açıkça kurgu olarak tanımlanabilecek herhangi bir eser kadar, umutlardan, arzulardan ve efsanelerden derlenmiş bir toplamdır. Açıkçası Vasari *Yaşamlar*'ı yazarken, sanatçının statüsünü yüceltmek, doğayı ve antikiteyi geçmeye çalışan sanatın kendi amacını tanımlamak gibi düşüncelere ağırlık veren bir amaç güdüyordu. Bu amaç *Yaşamlar*'ın kimi açıkça ve bilinçli biçimde oluşturulmuş unsurlarının altını çizmektedir. Vasari, örneğin Yaşlı Plinius gibi sanat üzerine Klasik yazarlara kadar ulaşan bir *topos*'ta, sanat yeteneğinin çocuklukta tesadüfen keşfedilebildiğinde ısrar eder – sanat yeteneğinin öğrenilmiş bir şey değil de, tanrı vergisi olduğunu destekleyen bir yaklaşım. Dolayısıyla Ghirlandaio'dan eğitim aldığını iddia etmekle birlikte

Michelangelo'nun doğuştan gelme dehasının onun çıraklığından daha önce ortaya çıkmış olduğunu, onun bir kez ressamın işliğine başladıktan sonra ustasını kısa sürede geçtiğini de vurgular.

Eğitim görmemiş olmasına karşın sürüsünü güderken yaptığı etkileyici eskizleri gören, yoldan geçen biri tarafından keşfedilen sanatçı *topos*'u bundan da yaygındır. Babasının koyunlarını otlatırken, bir yandan da kumlara ya da taşlara hayvanların resimlerini çizen Giotto'nun, ressam Cimabue tarafından keşfedildiğini anlatan "Giotto'nun Yaşamı"nda bu öyküye ilk kez tanık oluruz. Sanat yeteneğiyle donatılmış çobanın öyküsüne tam inanacak gibiyken, Vasari bu kez Sienalı ressam Beccafumi'nin hikâyesini anlatmaya başlar; o da bir köylünün oğludur ve sürüsünü güderken kuma resimler yapar ve bu sırada Sienalı bir asilzade tarafından keşfedilir. Andrea Sansovino ve Andrea del Castagno'nun erken yaşamı ve keşfedilmesiyle de ilgili aşağı yukarı aynı öyküler anlatılır, ki bunların tesadüf olduğuna hiç kuşku yoktur!

Vasari daha ince biçimde bir süper sanatçının biyografisinden diğerine uzanan benzer motifler de kullanmıştır. Öyle ki, genç Michelangelo'nun şeytanların saldırısına uğrayan Aziz Antonius'un bir Alman baskısını kopyalarken, dışarı çıktığı ve canavarsı kötücül ruhları resmetmesine yardım eden, garip renkli bir balık satın aldığı yolunda bir öykü bile anlatır. Vasari "Leonardo'nun Yaşamı"nda sanatçının, gençliğinde kertenkeleden semendere, yılandan solucana kadar her şeyi topladıktan sonra korkunç bir canavarı resmettiğini iddia eder. Yani Vasari'ye göre iki sanatçı da küçükken canavar tasvirleri yapmak için yerel

hayvan varlığını kullanmıştır – Vasari Leonardo'yla ilgili can alıcı bir ayrıntıyı da bizimle paylaşır: sanatçı resme o kadar dalmış ki çürümeye başlayan cesetlerin yaydığı iğrenç kokuyu bile fark etmemiş.

Michelangelo efsanesi

Ama en önemlisi, Vasari'nin *Yaşamlar*'ının tartışmasız kahramanının Michelangelo örneği olmasıdır. Beşinci bölümde görmüş olduğumuz gibi, bir eleştirmenin, bir Medici dükü heykelinin düke benzemediği yollu eleştirisi üzerine, Michelangelo, bin yıl sonra dükün nasıl göründüğüne kimsenin aldırmayacağını, buna karşılık heykeli yapan kişinin adını herkesin hatırlayacağını söylemişti. Rönesans dönemine 21. yüzyılın şafağından bakarken, Michelangelo'nun haklı olduğunu kabul etmek gerek: sanatsal deha ve sanatsal başyapıt kültü Vasari'nin döneminden bu yana katlanarak artmıştır. Michelangelo'nun Sistina Şapeli fresklerinin yakınlarda yapılan restorasyonuna dair genellikle olumsuz yöndeki polemikler, Rönesans sanatçısı efsanesinin, özellikle bu sanatçı açısından ve Vasari'nin bu denli canlı biçimde aktardığı gibi hâlâ varlığını sürdürdüğünü ve sanat tarihinin bu belirleyici döneminde üretilen sanat eserlerini nasıl değerlendirdiğimiz üzerinde hâlâ etkili olduğunu gösteriyor.

Sistina Şapeli, muhtemelen en keskin biçimde tartışılan, yakın tarihli bir restorasyondan geçmiştir. Proje yürürlüğe konduğu sırada, boyanın bazı yerlerde 1980 yılından itibaren kabarmaya başladığına ve resmin korunması ge-

rektiğine hiç kuşku yoktu, ama Vatikan'ın sanat küratörlerinin şapelin duvar dekorasyonundaki restorasyon kararı çok ileri gitmişti. Sonuçta ortaya çıkan şey, sanatseverlerin ve sanat tarihçilerinin yüzyıllardır yakından tanıdığı koyu, derin ve karamsar bir deha yerine, yeni ve iyileştirilmiş, daha canlı ve daha açık renkli bir Michelangelo olmuştur – bu kitapta da kullanılan, temizlenmiş *Adem'in Yaradılışı*'nda görüldüğü gibi hem sözcük anlamıyla hem de benzetme olarak.

Michelangelo'nun şapelin arka duvarındaki *Son Yargı* da dahil olmak üzere restore edilmiş fresklerin "önce" ve "sonra" fotoğrafları, sanatçının çılgın, kötü ve eski, erken Romantik dehadan gerçekten de daha farklı bir figüre dönüştüğü, çarpıcı değişiklikleri belgeler. Andy Warhol'dan Robert Rauschenberg'e kadar uzanan pek çok başat sanatçının yanı sıra, sanat tarihçileri de, restoratörlerin, fresklerdeki gölgeli gizemi artırmak için bizzat Michelangelo'nun uyguladığı düşünülen koyu bir cila tabakasını kaldırdığını iddia etmişlerdir. Ama restoratörlerce yürütülen etkin teknik incelemeler, bunun, yüzyıllar önce freskleri temizlemek için bayat ekmekten ekşi Yunan şarabına kadar uzanan çeşitli malzemeler kullanan diğer restoratörlerin uyguladığı bir kattan başka bir şey olmadığını ortaya koymuştur.

Restorasyonun sonucu olan yeni Michelangelo, aslında çok da şaşırtıcı değildir. Ortaya çıkmış olan canlı renklerin, hem fresklerin şapelin zemininde duran izleyicilerin bakışından, çok aşağıdan ve genellikle çok iyi olmayan aydınlatma altında görülecek biçimde yapılmış olduğu, hem de, daha sonra reddetmesine karşın Michelangelo'nun kü-

çük bir çocukken yanında çıraklık yaptığını gördüğümüz Ghirlandaio gibi 15. yüzyıl sonu Floransalı ressamların fresklerini andırdığı söylenebilir. Aslına bakılırsa renkler büsbütün aynı olmasa bile, Michelangelo'nun temizlenmiş Sistina Şapeli'nde kullandığı genel renkler Sassetti Şapeli'ndekilere çok benziyor. Ancak sorun, 20. yüzyıl sonu izleyicilerinin çoğunun, Sistina Şapeli'nin zemininde durup yukarıya *in situ* [asıl yerinde] değil, restorasyonun sponsoru olan Japon televizyon şirketinin yakından çektiği fotoğraflara bakmasından kaynaklanıyordu. Hiç kuşkusuz bu, Michelangelo'nun canlı renklerinin, onların asıl bağlamından çıkarılarak değerlendirilmesidir.

Eğer bu fotoğrafların, temizlenmiş freskleri *in situ* görme deneyimini temsil etmediği düşünülecek olursa, *Adem'in Yaradılışı* gibi uzun zamandır yakından tanınan tasvirlerin, bu denli kesin ve hızla değiştiğine tanık olmanın ne kadar şaşırtıcı olabileceğini anlayabiliriz belki. Ama Sistina Şapeli'nin restorasyonuna dair ne düşünürsek düşünelim, bunun bu tür çatışmalara ve yaygın tartışmalara konu olmasında, Vasari'nin karanlık, gizemli ve karamsar bir sanatçı olarak Michelangelo efsanesinin de payı vardır.

Sonuç

Hiç kuşkusuz, sanatçıların yanı sıra 15. ve 16. yüzyıl Avrupa sanatını da Rönesans izleyicilerinin "gördüğü" gibi görmek kolay değildir. Ancak büyük Michelangelo'nun görece az sayıdaki çalışmaları ve çok daha az tanınmış ya da adı bilinmeyen sanatçıların ve zanaatçıların ürettiği

tasvirler ve nesneler üzerinde asıl "dönem bakışı"nı yeniden oluşturmaya çalışarak, belli bir sanat eserini *kimin* yaptığını düşünmenin ötesine geçip, bu tür eserlerin asıl Rönesans izleyicileri tarafından *hangi sebeple* ve *nasıl* yapıldığını, kullanıldığını ve değerlendirildiğini anlamaya başlayabiliriz.

SÖZLÜKÇE

altar panosu: bir ya da birden fazla kutsal figürü ya da kutsal bir anlatımcı sahneyi betimleyen ve Missa ayininin görsel odağı olan dinsel tasvir; bazı altar panolarının katlanabilen kanatları da olabilir; *ayrıca bkz.* retablo altar panosu, triptik, poliptik, predella.

anamorfoz: belli bir bakış açısından, genellikle kompozisyonun soluna ya da sağına doğru bakarak "doğru" biçimde görülebilen, özellikle deforme edilmiş görüntü.

cassone: *çoğul cassoni* (İt.) kadınlara evlenirken verilen, süslemeli ahşap sandık, çeyiz sandığı; içine genel olarak kız tarafının hazırladığı giysiler, yatak örtüleri ve benzeri eşyalar konulurdu.

condottiere: (İt.) en çok para veren taraf için çarpışan, paralı asker-komutan.

Ciompi: (İt.) 14. yüzyılda İtalya'da yün işçilerine denirdi.

desco da parto: (İt.) sözcük anlamı doğum tepsisi; çocuğun doğumuna ilişkin sahnelerle dekore edilmiş genellikle yuvarlak tepsidir; yeni doğum yapmış, yatağında dinlenen lohusa kadına yiyecek-içecek götürmekte kullanılırdı.

döküm: erimiş bronz gibi alaşımların ya da diğer metallerin kalıba dökülmesiyle yapılan üretim; büyük heykeller, genellikle som metal değil, içi boş kabuk olarak çalışılırdı.

Erken Modern: Ortaçağ'ın sonlarında başlayıp 16. yüzyılın başındaki Reform'dan 18. yüzyıla kadar uzanan dönem; genellikle Rönesans terimi yerine kullanılır.

ex-voto: (Lat.) şükran duygusunu ifade etmek ya da bir dileğin olmasını belirtmek için genellikle küçük bir resim ya da heykel biçiminde sembolik bir nesne, adak.

fresk: bir duvar ya da tavan yüzeyinde, ıslak alçı zemin üzerine yapılan resim; tam boy tasarımlar ıslak zemine genellikle karton denilen çalışmalarla aktarılırdı.

gesso: ahşap pano ya da heykel üzerine, yağlıboya ya da temperadan önce uygulanan ince beyaz alçı benzeri tabaka.

grotta: (İt.) grotto sözcüğü mağara anlamına gelmekle birlikte küçük odaları tanımlamakta da kullanılır.

hümanizm: Rönesans Avrupa'sı bağlamında, Antik Yunan ve Roma edebiyat ve sanatına yönelik ilgi ve canlanma; ayrıca, genel olarak kutsal olana değil, bireye ağırlık verilmesi.

ikonografi: bir tasvirin konusu ya da anlamı; anlatımcı bir sahnede aktarılan "öykü".

ikonkırıcılık: kişisel, siyasi ya da dinsel amaçlarla tasvirlerin, ikonların yok edilmesi.

in situ: (Lat.) kendi yerinde, asıl yerinde anlamında.

intarsia: (İt.) ahşap kakma pano; farklı renk ve dokuda ahşabın yine ahşap yüzeye kakılması; genellikle göz yanıltıcı günlük yaşam sahneleri ya da manzaralar betimlenirdi.

istoria: (It.) Leon Battista Alberti'nin 1430'ların ortalarında bir tasvirde anlatılan öyküye gönderme yaparken kullandığı terim.

kuadrant: yıldızların ve diğer göksel unsurların açısal uzaklığını hesaplamaya yarayan, denizcilikte ve yön belirlemede kullanılan alet.

karton: (İtalyanca *cartone* sözcüğünden) resim yapmak için hazırlanmış bir duvar, pano ya da kanvas üzerine bir figürün ya da kompozisyonun aktarılmasında kullanılan kalın karton üzerine yapılmış tam boy çizim.

kiriş: tonozu ya da çatıyı bir duvara karşı destekleyen yapı unsuru.

lineer perspektif: *bkz.* perspektif

loggia: (İt.) bir ya da birkaç tarafı açık kemerli yapı.

memento mori: (Lat.) eserin izleyicilerine ölümlülüğü, insanın faniliğini anlatmak için tasarlanmış sembolik tasvir.

nef: kilisenin, girişten altara kadar uzanan ana yapısı; genellikle sütunlarla üç ya da daha fazla koridora ayrılmıştır.

pano resmi: ahşap yüzey üzerine resim; tempera ya da yağ bazlı boya uygulanmadan önce gesso tabakasıyla pürüzsüz bir yüzey elde edilmesi gerekir.

perspektif: tek kaçış noktalı perspektif matematiksel bir teknik olarak nesnelerin ve mimari uzamların üç boyutluymuş gibi düz bir yüzey üzerine betimlenmesinde kullanılan yöntem; ideal olarak kaçış noktasının bakan kişinin göz hizasında olması gerekir.

poliptik: üçten fazla ana bölümü ya da paneli olan altar panosu.

predella: (İt.) altar panosunun ana panelinin altında yer alan bir dizi küçük resim, anlatımcı tasvir.

Reform: 16. yüzyılın başında Roma (Katolik) Kilisesi'ni ve papalık kurumunu yeniden düzenlemeye yönelik dinsel hareket.

retablo altar panosu: retablo, Latince "[altar] masasının arkası" anlamına gelir; tek tek figürlerden oluşmuş bir ana kompozisyondan, ya da daha sonra tek bir tasvirden oluşan ve her iki durumda da açılır-kapanır kanatları bulunan, çoğunlukla predella benzeri tasvirlerin ya da kalıt mahfazalarının üzerine yerleştirilen, Kuzey Avrupa'ya özgü resimli ya da heykelli altar panosu türü.

ringhiera: (İt.) Floransa belediye binasının önünde, törenlerin yapıldığı yükseltilmiş platform.

Rönesans: 14. yüzyılda İtalya'da hümanist canlanmayla başlayan, daha sonra 15. ve 16. yüzyıllarda Avrupa çapında seçkin kültürün de dahil olduğu tarihsel dönem; kimi zaman Erken Modern terimi yerine de kullanılır.

saatler kitabı: dua ederken kullanılan, kişiye özel, çoğunlukla resimli, dua kitabı.

sanat hamisi: sanat eseri ya da mimari bir yapıt siparişi veren ve giderleri karşılayan kişi; genellikle bir sanatçıyla belli bir proje için ayrıntılı sözleşme yapılırdı.

signore: *çoğul signori* (İt.) geç 14. yüzyıl ve 15. yüzyılda Floransa'nın soylu yöneticileri.

stigmata: *çoğul* (Lat.) Hıristiyan geleneğinde İsa'nın çarmıha gerildiği sırada oluşan yaraların, mucizevi biçimde Aziz Francesco'nun bedeninde oluşması.

studiolo: (İt.) seçkin sanat hamilerinin kent evinde ya da sarayda, çalışma odası olarak ve küçük ölçekli sanat

eserlerinden, Klasik yapıntılardan, kitaplardan ve doğal dünyanın egzotik örneklerinden oluşan koleksiyonlarını sergilemek için kullandıkları küçük oda.

tempera: yumurta bazlı, mat boya; gesso kaplı ahşap panolara ya da heykellere uygulanır; 15. yüzyıl ve 16. yüzyılın başında, yerini yağ bazlı boyalar almıştır.

toplumsal cinsiyet: bu terim, bu kitapta belli bir tarihsel dönemde erkek ve kadın arasındaki toplumsal, siyasi ve kültürel farklılıkları belirmek amacıyla kullanılmıştır; "toplumsal cinsiyet", kadınlarla erkekler arasındaki biyolojik farka gönderme yapan "cinsiyet" sözcüğünden daha geniş anlamlar içermektedir.

topos: *çoğul topoi* (Yun.) genellikle sık tekrarlanan, geleneksel tema.

triptik: üç bölümlü ya da panelli altar panosu; genellikle aziz figürleriyle süslenir.

trompe l'œil: (Fr.) göz yanıltıcı resim; gerçekmiş gibi görünecek biçimde yapılmış tasvir.

tür resmi: genellikle gündelik hayattan sahneler betimleyen resimler.

RÖNESANS SANATI

GERALDINE A. JOHNSON

Türkçesi: FİSUN DEMİR

LEONARDO, DÜRER, HOLBEIN, MICHELANGELO... RÖNESANS SANATININ BU BÜYÜK İSİMLERİ BUGÜN DE ARAŞTIRMACILAR İÇİN BENZERSİZ BİR YORUM VE ESİN KAYNAĞI OLMAYI SÜRDÜRÜYOR. YARATTIKLARI ESERLERİN NASIL BÖYLE SAYGIDEĞER KLASİKLERE DÖNÜŞTÜĞÜ KADAR O DÖNEMİN İNSANLARI TARAFINDAN BU BÜYÜK YAPITLARIN NASIL ALGILANDIĞI DA TÜKENMEZ BİR MERAK KONUSU. DÖNEME DAİR SON DERECE KARAKTERİSTİK BİR TABLO SUNAN BU ÇALIŞMA, BİR TARAFTAN O YILLARIN KANONİK YAPITLARINI MERCEK ALTINA ALIRKEN ÖTE TARAFTAN DAHA AZ BİLİNEN YAPIT VE SANATÇILARI DA DİKKATTEN UZAK TUTMAMAYA ÖZEN GÖSTERİYOR. BU ÇÖZÜMLEMENİN KONUSU OLAN YAPITLARI DEĞERLENDİRİRKEN ŞAŞIRTICI BİR BAKIŞ VE YAKLAŞIM ÇEŞİTLİLİĞİNİ REHBER EDİNEN NİTELİKLİ, GENİŞ KAPSAMLI BİR DÖNEM ANALİZİ.

Kültür Kitaplığı: 123; Sanat: 16



D